ALBERT KOVACS
POETICA LUI DOSTOIEVSKI
Toate drepturile asupra acestui volum sînt rezervate Editurii UNIVERS
POETICA
LUI
DOSTOIEVSKI
ALBERT KOVACS
BUCUREŞTI, 1987
Editura UNIVERS

Argument

„Fenomenul Dostoievski" a devenit de-a lungul unui secol o componentă esenţială a literaturii universale. Impresionaţi de forţa de creaţie a acestui scriitor, cititorii au integrat în universul lor spiritual trăirile, imaginile, ideile, intr-un cu- vînt, tot ce însemna specific dostoievski an. Criticii lui Dostoievski şi în special urmaşii săi, creatorii, au potenţat arta romancierului — prin aderare, dialog sau respingere — for- mîndu-se ei înşişi ca personalităţi marcante. Cîteva nume de astfel de creatori sînt bine cunoscute în ceea ce priveşte raporturile Ier cu scriitorul rus : Romain Rolland, Gide, Drei- ser, Andreev, Belii, Thomas Mann, Faulkner, Camus, Musil, Kafka, Boli, Lenz ş.a. Lista rămîne deschisă nu numai în sensul că am numit doar pe cîţiva dintre prozatorii care au tangenţe cu Dostoievski, ci şi în sensul că fenomenul ia amploare. In ultimul său roman, Cel mai iubit dintre pămînteni, Marin Preda, de pildă, se simte dator să se refere şi să polemizeze cu scriitorul rus ; alţi prozatori români, chiar dintre cei mai importanţi, se autodefinesc şi prin raportare la Dcs- toievski.

Dimensiunile şi chiar destinele civilizaţiei umane au început să fie măsurate şi în termenii propuşi de Dostoievski. In eseul Spiritul faustic şi cel karamazovist (1929), filosoful clujean Bela Varga distinge în cultura universală două forme caracteristice pentru secolele XIX şi XX : „Problemele umanităţii nu-şi găsesc o rezolvare definitivă în sufletul karamazovist, ele mu se limpezesc liniştitor, ci ard sufletul ca fierul încins. Faust încearcă să dea o rezolvare definitivă tuturor problemelor în spiritul înţelepciunii umaniste. Spiritul karamazovist se apropie mai mult de rezolvare, fără să o atingă

însă şi de aceea o lasă deschisă (...) Ceea ce poate fi considerat în mod cert un cîştig (în comparaţie cu Goethe — n.n.) este năzuinţa renaşterii... Zbuciumul, sfîşierea sufletului ka- ramazovist, în pofida aparenţelor, nu reprezintă calea spre moarte, ci spre viaţa care merge înainte, cerîndu-şi drepturile".

Chiar şi în perioada cînd Dostoievski era respins de miopia dogmatică, Tudor Vianu scria că adîncimea şi precizia cunoaşterii psihologice au dat operelor romancierului caracterul unor mari evenimente ale secolului, „numeroşi cititori, în toate părţile lumii, s-au simţit răscoliţi şi modificaţi. O/nul modern a dobîndit o nouă adîncime a conştiinţei de sine...“.

Cartea de faţă se recomandă prin titlul său şi nu cere, după opinia noastră, alte precizări: actualitatea artei lui Dostoievski rămîne în afara oricărei îndoieli. Şi totuşi se impune o explicaţie. De la debut şi pînă azi, lui Dostoievski i s-a imputat imperfecţiunea artei sale, deficienţa stilului său „prolix". Avem însă toate temeiurile să afirmăm că, în realitate, arta lui se prezintă altfel decît au înţeles-o mulţi dintre cititorii aflaţi sub înrîurirea criticii literare, care nu au văzut în marele roinancier decît un investigator — ce-i drept, neîntrecut — al sufletului bolnav, un visător creştin şi un stilist precar.

Dostoievski a fost înainte de toate un creator, un artist, şi mitologia biblică a constituit doar unul dintre numeroasele modele ontologice ale lumii implicate în opera sa, avînd în centru problematica omului şi a fericirii.

Dostoievski, ca şi Lev Tolstoi sau oricare alt scriitor, trebuie să fie apreciat în mod cbiectiv pe baza artei sale, rolul ideilor perimate, legate în bună parte de aceleaşi teorii despre nonviolenţă, nu este definitoriu, iar contradicţiile din creaţia celor doi titani (dacă îl avem în vedere pe Tolstoi din perioada de după Anna Karenina) sînt de acelaşi ordin. Opera lui Dostoievski ne oferă nu numai infernul, dar şi o nouă, posibilă, „vîrstă de aur", el fiind nu doar creatorul lui Svi- drigailov şi Stavroghin, ci şi al prinţului Mîşkin şi al Omului ridicol.

Acest „alt" Dostoievski însă nu va fi impus nici o clipă prin divagaţii filosofice şi, de fapt, nici nu va fi discutat ca atare, căci altul este obiectul studiului nostru. Ne interesează demersul teoretic, estetic şi critic, formele, motivele, imaginile, structurile, stilul sub aspectul semnificaţiilor artistice. Lăsăm altora plăcerea de a-l răstălmăci pe Dostoievski pornind de la tezele romancierului rupte de context.

Reevaluarea artei dostoievskiene, care a început în urmă cu)umătate de secol (contribuţiile lui Leonid Grossman, Vik- tor Vinogradov şi Mihail Babtin fiind în acest sens decisive), a fost reluată în anii ’60 (printre altele prin reeditarea Problemelor poeticii lui Dostoievski de M. Bahtin), prin publicarea în U.R.S.S. şi în străinătate a numeroase lucrări. Cercetările au fost impulsionate de editarea în original a carnetelor de note şi a manuscriselor încă nepublicate, precum şi de activitatea Societăţii internaţionale Dostoievski şi mai ales de apariţia, la Leningrad, a ediţiei de opere complete în treizeci de volume, cu un aparat critic impresionant. încercăm, mai ales în note şi comentarii, să surprindem starea actuală a cercetărilor dostoievskiene, să găsim un punct de reper pentru progresul real al interpretării — antidot al comentariilor fără temei, bazate deseori pe legende.

Am putea ilustra noua viziune a poeticii dostoievskiene prin trimiterea la consensul la care s-a ajuns în legătură cu limitele conceptului de roman polifonic (dată fiind implicarea vocii auctoriale în discursul personajelor şi al naratorului intermediar), precum şi prin demersul nostru care demonstrează rolul de liant al motivelor literare în sudarea diferitelor straturi ale operei (real-psihologic, filosofic, mitic, de cultură li- vrescă) şi corelarea personajelor bine definite ca individualităţi, cu toate că sînt în acelaşi timp nu numai contrastante, dar şi interferenţe.

Noile orientări ştiinţifice au impulsionat interpretarea care vrea să fie, în accepţiunea noastră, esenţială, concentrată asupra valorii artistice autentice, cuprinzînd deci nu numai funcţia constructivă a formelor şi structurilor, ci şi funcţioJiali-

tatea lor ca purtătoare de sensuri estetice, deci umane. Aşa a apărut primul

(în ordine cronologică), studiu, Dedublarea : structură şi semnificaţie, publicat în 1971. Deceniul care a urmat ne-a prilejuit elaborarea celorlalte studii, ce constituie acest volum, al căror obiect, definit în titluri, poate fi uşor (identificat de cititor în sumarul de la sfîrşitul cărţii. Ar mai trebui să adăugăm că aceste încercări de interpretare s-au născut în cadrul acelei mişcări critice şi ştiinţifice, cu orientări diverse, care a dus la mutaţii semnificative în interpretarea operei, făcînd posibilă şi chiar necesară o nouă investigare a poeticii dostoievskiene.

A. K.

Bucureşti, iunie, 1983

I

Estetica şi problemele poeticii

„Arta este o necesitate umană primară, capîinea şi apa. Nevoia de frumos, ca şi creaţia care o întruchipează, este inseparăbUă de om, iar fără ea omul poate că nici n-ar dori să trăiască."
DOSTOIEVSKI

Dostoievski nu s-a considerat nici estetician, nici filosof ; cu toateacesteael a fost şi una şi alta. El s-a manifestat ca un gînditor de seamă, e drept, contradictoriu, dar profund şi deloc dominat de idei utopice-religioase ce au exaltat pe unii dintre urmaşii săi nu chiar fără temei, fiindcă aceste idei constituiau uneori o verigă importantă în demersurile sale privind descifrarea tainelor existenţei umane. Verigă, deci, dar nu şi finalitate. Acest lucru se poate vedea cu toată claritatea în sfera ideilor estetice ale romancierului, idei în ansamblu nu numai laice, dar şi capabile să reziste criteriilor adevărului, aplicabile, în acest caz, la realităţile artei şi societăţii umane înseşi.

Încă un lucru este cert: scriitorul avea chemarea pentru problemele teoretice ale artei; în intenţie era chiar autor al unei lucrări sistematice în acest domeniu. La scurtă vreme după perioada de ocnă, în exil, concomitent cu romanele proiectate, el concepe şi o lucrare capitală teoretică sub titlul Scrisori despre artă. Adresîndu-se fratelui său, Mihail, la 9 noiembrie 1856, el relata : „Sînt copleşit, mă chinuie abundenţa excesivă a materialului pe care urmează să-l scriu. Mă chinuie şi alte lucruri decît romanele. Sînt încredinţat că aş avea ceva de spus, şi încă ceva esenţial, despre artă ; întreaga lucrare este gata în capul meu şi pe hîrtie în însemnări răzleţe, dar romanul m-a răpit pur şi simplu..." [1].

Lucrarea preconizată nu s-a realizat, dar multe idei estetice de bază au fost expuse în articole polemice ca Dl. — bov şi problemele artei, în foiletoane, două cronici plastice, dintre care una în Jurnalul scriitorului, alături de alte articole axate pe teme de literatură şi artă, cultură şi civilizaţie ; în sfîrşit,

în corespondenţă şi în carnetele de note, rămase mult timp nepublicate.

Trebuie oare să deplîngem faptul că nu am moştenit de la Dostoievski o estetică sistematică ? Mai degrabă trebuie să fim fericiţi că avem la dispoziţie destăinuirile sale despre artă aşa cum sînt ele, dispersate, pasionale, polemice, subiective. Asemenea destăinuiri ale marilor creatori ne introduc în tainele artei cu siguranţa cea mai mare — cine ar cunoaşte aceste taine mai bine decît ei ? Legate de reacţiile vii, concrete, faţă de opere aparţinînd altor creatori, de cele mai multe ori contemporani, sau

constituite din revelaţiile privind propriul proces de creaţie, aceste destăinuiri nu au totdeauna darul clarităţii, dar nici limitele abstractizării excesive a multora din sistemele speculative. Ele sînt atît de solid înfipte în realităţile artei, încît par inseparabile. într-adevăr, aceste consideraţii ale creatorilor dobîndesc prin identificarea lor cu legile interioare ale artei o valabilitate necondiţionată în timp. Importanţa lor egalează tratatele sistematice ale unui Aristotel ori Hegel sau lucrările teoretice consacrate unor categorii estetice şi poetice, aparţinînd de pildă lui Leonardo da Vinci, Diderot, Lessing sau Schiller, creatori şi totodată filozofi. Dar filozofia artei şi estetica literară ale lui Goethe, mai puţin sistematizate decît lucrările autorilor menţionaţi, nu le egalează oare valoric ? Poate chiar le depăşesc ; anumite idei ale lui Goethe stau la baza unor sisteme estetice moderne (cel puţin parţial, cum ar fi conceptul insolitului la Georg Lukâcs) sau a unor orientări din cadrul teoriei literare.

Ideile estetice şi literare ale lui Dostoievski nu au dobîn- dit pînă acum în conştiinţa publică din patria romancierului
— şi cu atît mai mult din alte ţări — importanţa pe care o au conceptele creatorilor amintiţi mai sus. Credem însă că avem tot dreptul să afirmăm că această moştenire teoretică, ideile lui Dostoievski despre artă sînt, în momentul de faţă, în curs de recunoaştere unanimă. întîrzierea în acest sens nu este un fenomen izolat şi nici inexplicabil, dar nici nu se datorează absenţei valorii reale. în calea valorificării depline a stat necunoaşterea textelor referitoare la aceste probleme, rămase, în bună parte, mult timp în manuscris, ca şi abordarea inadecvată, chiar denaturarea sensurilor cuprinse în textele

cunoscute. Este suficient să amintim că, imediat după dispariţia romancierului, Nikolai Strahov l-a declarat pe Dosto- ievski, în mod apologetic, adept al teoriei „artei pure", iar în deceniul al şaselea al secolului nostru unii critici, cu totul de pe alte poziţii, l-au respins din aceleaşi neîntemeiate motive [2].

In ultimele decenii situaţia s-a schimbat. Scrierile lui Dos- toievski despre artă au fost reunite în antologii ; cele rămase pînă acum în manuscris, în primul rînd carnetele de note, au fost tipărite în volume separate, iar în momentul de faţă se apropie de sfîrşit editarea operelor complete[J]. S-a acumulat acel material, acea moştenire teoretică, despre semnificaţia căreia am vorbit mai sus, şi s-au creat condiţiile necesare pentru o sinteză, pentru înţelegerea vederilor estetice ale lui Dostoievski în totalitatea lor. Paralel cu editarea şi reeditarea textelor, au apărut şi studii dedicate esteticii dostoievskiene, printre care lucrări valoroase, venind cu diferite puncte de vedere, ca cele aparţinînd lui Gheorghi Fridlender, Robert Louis Jackson, Sven Linner şi alţii[4]. Toate acestea alcătuiesc pentru noi o premisă, un punct de plecare pentru a reconstitui în mod adecvat concepţiile estetice şi unele noţiuni de poetică ale creatorului.

Problematica omului este focarul prin care trec, unindu-se, toate ideile

filozofice şi etice ale romancierului ; această problematică ridică demersul teoretic la un nivel superior, permiţîndu-i să creeze un adevărat sistem, nu din punct de vedere formal, ci esenţial, axiologic. Sistemul rămîne deschis atît datorită problematicii, cît şi rezolvărilor de fond date de Dostoievski, care nu vedea omul decît în mişcare, în contradicţii mistuitoare, în devenire. Iată ce declara cu şapte ani înainte de debut viitorul scriitor despre aspiraţiile sale, despre menirea sa : „Omul este un mister. Trebuie să aduci acest mister la lumina zilei, şi dacă am să-mi dedic toată viaţa acestui ţel, n-am să consider că am pierdut timpul degeaba : eu mă concentrez asupra acestui mister, pentru că vreau să fiu om“. (Scrisoare către M. Dostoievski din 16 august 1839).

După necontenite căutări de-a lungul întregii sale vieţi, Dostoievski înţelegea personalitatea umană în complexitatea determinărilor ei naturale, antropologice, sociale şi indivi

duale. Această înţelegere era condiţionată de vederile sale generale despre viaţă care s-au format, începînd cu anii copilăriei, în familie, în şcoală, sub influenţa cărţilor şi a mediului. Educaţia tradiţională din familie, în sînul căreia lectura cu voce tare devenise un obicei, acorda o mare atenţie literaturii.

La pensionul lui Leonti Cermak, unde viitorul romancier a urmat cursurilc liceale, complexul de discipline umaniste ocupa un loc de frunte în planul de învăţămînt; alături de latină, limbi moderne şi literatură, se acorda atenţie retoricii, poeticii, precum şi creaţiei proprii a elevilor. La Institutul central de inginerie, Dostoievski audia cursuri de literatură rusă şi franceză, ultimul fiind ţinut de un remarcabil profesor francez. Lecturile de mare anvergură în tinereţe (colegii şi-l amintesc totdeauna cu cartea în mînă) au fost în acelaşi timp cît se poate de substanţiale : Homer, Shakespeare, Corneille, Racine, Schiller ş.a. Dăm un fragment — cîteva note de lectură — dintr-o scrisoare adresata de Dostoievski fratelui său Mihail la 9 august 1838 : „Deci, tu te lauzi cu faptul că ai citit mult. Nici eu, la Peterhoff, n-am citit mai puţin decît tine. L-am citit în întregime pe Hoffmann, în ruseşte şi în nemţeşte, aproape tot Balzac (Balzac e uriaş ! Caracterele lui sînt creaţii ale spiritului universal ! Nu spiritul vremii, ci înseşi mileniile au pregătit, prin frămîntările lor, o astfel de dezlănţuire a sufletului omenesc). Faust al lui Goethe şi poeziile lui lirice, Istoria lui Polevoi, U goli no... De asemenea, pe Victor Hugo, în afară de Cromwell şi de Hernani“. în preajma debutului, predominant devine contactul cu opera lui Puşkin, cunoscută de altfel din copilărie, şi a lui Gogol, care se situa cu autoritate în fruntea noului curent realist.

Formaţia spirituală a scriitorului a fost însă, înainte de toate, rezultatul contactului cu realitatea dură. Acest contact căpătase, datorită familiei, rudelor, datorită cunoaşterii unor oameni din cele mai diferite stări sociale, amploare şi profunzime. Oameni sărmani, opera de debut din 1846, confirmă un adevăr incontestabil : prin interesul pentru psihologie, prin problematica

omului, autorul ajunge la rădăcinile sociale ale existenţei, contestînd statutul condiţiei umane în orînduirea contemporană sub care valorile autentice sînt mereu în pe-

rlcol. In urma succesului de mare răsunet al romanului se intensifică legăturile lui Dostoievski cu Belinski şi cercul său literar, se realizează ancorarea în problemele sociale majore. Tînărul scriitor este cuprins de efervescenţa ideilor nobile ale „anilor patruzeci" ; interesul filozofic pentru socialismul utopic se transformă şi în cazul său într-un interes pentru problemele politice care nu exclud soluţii revoluţionare. Participarea sa la cercul lui Petraşevski n-a fost formală, ci substanţială.

Problematica omului, cu vechi tradiţii în cultura antică, în Renaştere şi în filozofia iluminismului, a fost reluată de •romantici şi, în urma lor, de reprezentanţii socialismului utopic, de revoluţionarul democrat Belinski. Dostoievski amintea cu fascinaţie cuvintele criticului despre Hristos, care, dacă s-ar fi născut în epoca nouă, s-ar fi situat în fruntea socialiştilor. Anii apropierii de Belinski erau consideraţi de romancier, chiar şi la sfîrşitul vieţii sale, după polemica şi disensiunile intervenite ulterior, „clipele cele mai minunate ale vieţii". Arestat împreună cu alţi membri ai cercului lui Petraşevski, Dostoievski a fost considerat de autorităţile autocratice represive ca unul dintre principalii vinovaţi şi condamnat la moarte, pedeapsă comutată ulterior cu patru ani de ocnă şi patru de armată ca simplu soldat. Participarea sa efectivă la confruntarea cu despotismul îi dezvăluie trăsăturile fundamentale de caracter, trăsături definitorii pentru întreaga sa viaţă, mai ales în privinţa înţelegerii libertăţii şi demnităţii umane. Capul de acuzare împotriva lui Dostoievski l-a constituit citirea în public a scrisorii interzise a lui Belinski către Gogol din 7 iunie 1847, care conţinea un program politic minim : abolirea iobăgiei, desfiinţarea pedepsei corporale şi respectarea, cel puţin, a legilor existente. In cercul lui Petraşevski el luase în discuţie şi problema ţărănească, situaţia scriitorilor, urmărea dezbaterile politice. Despre socialismul utopic declara, printre altele, anchetatorilor săi că nu este altceva decît o altă formă a economiei politice, haosul din care „se va degaja ceva armonios, înţelept şi binefăcător pentru folosul societăţii, la fel cum, din alchimie, s-a dezvoltat chimia, iar din astrologie — astronomia". Inculpatul mai spunea : „Petraşevski crede în Fourier. Fourierismul este un sis- item pacifist; el copleşeşte sufletul prin graţie, captează inima

prin dragoste pentru umanitate, care îl înflăcăra pe Fourier cînd a creat sistemul său, şi încîntă raţiunea prin armonie şi echilibru... Fourierismul nu preconizează reforme politice, reforma lui este una economică". Personal, scriitorul şi-a exprimat dezacordul cu Fourier din cauză că teoria sa reprezintă „un sistem şi are un caracter utopic". în problema ţărănească, inculpatul declara : „dacă reformele nu vor fi iniţiate şi aplicate de autorităţi,

ele vor fi înfăptuite în mod obligatoriu pe cale revoluţionară" [5].

Cea mai mare parte a declaraţiilor lui Dostoievski în faţa tribunalului se referea la situaţia literaturii, situaţie care trezise nemulţumiri în sufletul lui. „La vinerile lui Petraşevski, explica el, am vorbit de două ori despre literatură, iar o dată despre o problemă care nu avea un caracter politic: despre personalitate şi despre egoismul omului". Respingînd acuzaţiile, el declara : „Da, dacă dorinţa de mai bine înseamnă liberalism, liberă-cugetare, în acest sens, poate, eu sînt liber cugetător, ca orice om care în sinea lui se simte în drepturile sale de cetăţean, se consideră îndreptăţit să dorească binele patriei sale, pentru că găseşte în inima sa şi dragoste pentru ea, şi conştiinţa că nu i-a dăunat niciodată cu nimic" [6]. în legătură cu literatura, Dostoievski evidenţia rolul nefast al cenzurii absurde, din cauza căreia „genuri întregi ale artei dispar ; nu mai pot exista satira, nici tragedia", pentru că se cere ca totul să fie înfăţişat în culori roz. în legătură cu personalitatea umană şi egoismul, el încerca să demonstreze că „printre noi e mult mai multă ambiţie decît autentică demnitate umană, că noi înşine ne înjosim, cădem în dispersarea personalităţii noastre de dragul amorului propriu, din egoism şi din lipsa de sens a preocupărilor noastre. Tema aceasta este pur psihologică" [7].

încă din Explicaţiile lui F. M. Dostoievski, furnizate comisiei de anchetă, se poate găsi sîmburele teoriei sale poporaniste sui-generis, pocivennicestvo (de la pociva — sol), care se dezvoltă mai accentuat în perioada „anilor şaizeci". Conform acestei teorii, la baza societăţii ruse trebuie puse principiile şi valorile morale care se găsesc în sînul poporului, în primul rînd ale ţărănimii patriarhale, în mediul oamenilor care nu cunosc înstrăinarea şi sînt capabili să facă sacrificii pentru semenii lor, sînt capabili de bine şi de dra

goste. Trebuie depăşită prăpastia dintre intelectualitate şi popor, prăpastie creată de reformele lui Petru I, cu efecte contradictorii. Epoca înstrăinării de popor a păturilor culte s-a sfîrşit, iar noua epocă se va instaura prin mijloacele oferite de dezvoltarea pe calea civilizaţiei europene, urmîn- du-se însă un drum specific naţional. Primii paşi vor fi făcuţi prin răspîndirea culturii şi participarea maselor la viaţa socială, la crearea valorilor spirituale. Teoria aceasta poate fi înţeleasă pînă la capăt tot numai prin prisma problematicii omului, pentru că este vorba despre izvorul „vieţii vii“, despre omul neînstrăinat. Problematica personalităţii umane — care se situează pe primul plan în gîndirea şi opera lui Dostoievski — îl detaşează net de slavofili, promotori ai colectivităţii exclusiviste, adversari ai civilizaţiei moderne.

Contradicţiile din gîndirea romancierului se adîncesc după anii de ocnă şi exil sub influenţa contactelor tot mai largi cu realitatea socială din Rusia ţaristă şi din Europa occidentală. Dostoievski se pronunţă împotriva orînduirii existente, dar nu în sensul luptei sociale — singura cale reală în condiţiile date —, ci pe baza desfiinţării benevole a proprietăţii asupra mijloacelor de producţie, pe baza frăţiei tuturor oamenilor şi popoarelor. După ocnă, fără să se producă o cotitură în ideologia scriitorului, au avut loc, fără îndoială,

mutaţii esenţiale în ceea ce priveşte căile spre societatea viitorului, se respinge tot mai des orice violenţă, chiar şi violenţa revoluţionară îndreptată împotriva asupritorilor. Atitudinea sa faţă de socialism este contradictorie : pe de o parte, acceptă ţelul final — promovarea unei orînduiri în care personalitatea umană va înflori şi oamenii vor fi cu toţii fericiţi — pe de altă parte, respinge (mai ales în publicistică) violenţa de orice natură, inclusiv violenţa îndreptată împotriva răului. Problema căilor de dezvoltare, încă nerezolvată în epocă, a constituit obiectul unor aprige polemici în care dreptatea nu totdeauna era de partea romancierului. Mai mult, aprecierile sale în această direcţie erau uneori total eronate.

Nu trebuie să uităm însă democratismul concepţiilor lui Dostoievski a căror esenţă este analogă cu vederile lui Tol- stoi — după crearea romanului Anna Karenina, cînd în opera ■şi filozofia sa s-au reflectat contradicţiile revoluţiei ruse, in

teresele ţărănimii patriarhale. Dostoievski, spre deosebire de Tolstoi, se considera el însuşi un reprezentant al mulţimii, în care includea nu numai ţărănimea, dar şi pe locuitorii marilor oraşe, intelectualii ocupînd un loc special[8].

Finalitatea gîndirii sale : fericirea tuturor, se încadrează în întregime în problematica omului, care îl obligă pe Dostoievski—gînditorul la analize profunde. înţelegerea contemporaneităţii şi prospectarea viitorului necesita perspectivă istorică, şi scriitorul cuprindea în viziunea sa etapele de dezvoltare ale societăţii omeneşti, de la comuna primitivă şi orîn- duirile bazate pe clase antagonice pînă la o posibilă comuniune a oamenilor liberi şi egali care ar convieţui pe baza principiilor dragostei şi sacrificiului de sine în luptă pentru fericirea semenilor şi a propriei fericiri.

Existenţa umană rămîne în fiecare moment, cel puţin parţial, un mister care se dezvăluie numai în procesul devenirii omului. Demersul ontologic al romancierului devine nelimitat, cosmic, umanul triumfă, depăşind soluţiile utopic- religioase sau de altă natură. în acest sens şi mitologia creştină apare doar ca un model, alături de alte mituri, cele antice sau literare, care se subordonează problematicii omului şi fericirii.

Existenţa nemijlocită, posibilitatea de a comunica, „viaţa vie“ implică în problematica omului la Dostoievski valori, precum adevărul şi dreptatea, frumosul şi bitnele, autenticitatea trăirilor şi capacitatea omului de a acţiona pentru ai dobîndi fericirea fie şi prin sacrificiu şi suferinţă. Şi nu în ultimul rînd, condiţia omului de a avea idealuri.

Pentru Dostoievski existenţa autentic umană era chiar imposibilă fără un ideal adecvat dezvoltării libere a personalităţii. Idealul se implică în viaţa individului şi a popoarelor prin frumos, postulează estetica dostoievskiană, căci idealul este privit prin prisma funcţionalităţii, prin capacitatea lui de a face pe om fericit.

Conceptul de frumos al lui Dostoievski a fost expus îm articolul său Dl.— bov şi problemele artei (1861), iar mai tîr- ziu în corespondenţa sa din

perioada primelor impresii ale cititorilor despre romanul Fraţii Karamazov (1879—1880). în articolul menţionat, luînd poziţie în disputa dintre adepţii teoriei „artă pentru artă", pe de o parte, şi reprezentanţii

artei angajate, Dostoievski se situează, în esenţă, pe poziţii apropiate celor din urmă, cu toate că intră în polemică şi cu aceştia, în probleme mai speciale cu Nikolai Dobroliubov de pildă, care în revista Sovremennik semna - bov. Iată însă tezele principale ale romancierului :

„Arta este o necesitate umană primară, ca pîinea şi apa. Nevoia de frumos, ca şi creaţia care o întruchipează, este inseparabilă de om, iar fără ea omul poate că nici n-ar mai dori să trăiască pe pămînt. Omul este însetat de frumos şi, găsindu-1, îl receptează, fără nici un fel de condiţii, pur şi simplu pentru că e frumos, i se închină cu veneraţie, fără să întrebe la ce e util şi ce poate să cumpere în schimbul frumosului. Şi poate că în aceasta rezidă marea taină a creaţiei artistice: imaginea frumuseţii devine imediat obiectul divinizării, fără nici un fel de condiţii. Şi de ce devine obiectul divinizării ? Pentru că nevoia de frumos se dezvoltă cu precădere atunci cînd omul se află în contradicţie cu realitatea, în disarmonie, în luptă, adică atunci cînd trăieşte mai intens, pentru că omul trăieşte mai intens tocmai atunci cînd caută şi vrea să realizeze ceva ; atunci omul manifestă cea mai naturală năzuinţă spre tot ce e armonie, ce e linişte, şi frumuseţea este aceea care implică şi armonie şi linişte [...]. Frumosul este armonia, în el se află chezăşia liniştii, el întruchipează idealurile omului şi ale omenirii" [9].

Am ţinut să citǎm acest amplu fragment, considerat de noi un text fundamental al esteticii dostoievskiene, ca punct de pornire pentru evidenţierea trăsăturilor esenţiale ale frumosului în accepţiunea romancierului.

Prima constatare : frumosul este o dimensiune intrinsecă a omului, deci este o valoare umană fundamentală. în această calitate, frumosul nu necesită alte condiţionări şi justificări, şi nici nu poate fi transferat în alte sisteme axiologice, pentru că este util omului în sine, ca atare.

In al doilea rînd : fondul conceptului de frumos se defineşte ca o permanentă autoafirmare a omului în lupta sa cu realităţile contrare aspiraţiilor sale spre armonie, echilibru şi linişte. Frumosul nu este nimic altceva decît întruchiparea idealului vieţii trăite din plin, activ. Apropierea de Cernî- şevski, care afirmase că „frumosul este viaţa aşa cum trebuie să fie ea conform noţiunilor noastre", apare în mod surprin

zător. Formula lui Dostoievski are avantajul de a depăşi subiectivismul iluminist — „cum trebuie să fie conform noţiunilor noastre" — ţinînd la Cernîşevski mai mult de exprimare, decît de fondul esteticii sale. Pe de altă parte, conceptul lui Dostoievski se situează într-un plan mai general, el nu implică pînă la capăt sfera practicii sociale. Preceptele sale, corecte în sine — Homer poate fi în societatea rusă din epocă mai actual, mai util decît

scriitoarea Marko Vovciok, care abordează cu înţelegere tema ţărănimii — sînt de fapt consideraţii discutabile, cu valoare relativă în contextul general al dezvoltării sociale, context cu efecte de durată, hotărî- toare pentru afirmarea personalităţii umane. Pentru alte epoci, această interdependenţă este semnalată chiar de Dostoievski, care anterior descrie o scenă închipuită : La Lisabona, în timpul cutremurului, este executat un poet care a vrut să reţină atenţia publicului în condiţiile dezastrului general pricinuit de cutremur, cu un poem cc preamărea frumuseţile pure ale naturii. Acest poem, în sine, este valoros, şi în alt moment poate aduce bucurie autentică oamenilor ; aşadar, „reiese că nu arta a păcătuit în ziua cutremurului din Lisabona. Poemul pentru care ar fi fost executat poetul, mai tîrziu ar fi adus, poate, ca monument al perfecţiunii poetice şi de limbaj, un folos remarcabil lisabonezilor, provocîndu-le încîntare estetică şi trezindu-le sensibilitatea faţă de frumos şi ar fi po- gorît ca o rouă binefăcătoare în sufletul tinerei generaţii. Vinovatul n-ar fi, prin urmare, arta, ci poetul care s-a prevalat de artă într-o clipă cînd nu-i ardea nimănui de ea. Poetul a dansat şi a cîntat lîngă sicriul unui mort...“.

în al treilea rînd, trebuie subliniat caracterul activ al conceptului de frumos ca ideal al vieţii pline, legat de luptă şi suferinţă în numele fericirii. Aşadar, la Dostoievski nu apare cultul suferinţei pentru suferinţă, ca scop în sine; acest cult este subordonat afirmării personalităţii umane, împlinirii idealului. Acest aspect al esteticii sale se va con- cretiza mai tîrziu în critica teoriei absolutizante a mediului.

în al patrulea rînd, apare — surprinzător pentru cei care nu văd în romancierul rus decît rapsodul sufletului bolnav
— opţiunea sa pentru frumosul ca atribut al vieţii normale, sănătoase. Ideile sale despre deformarea idealurilor de frumos şi de armonie ca urmare a stagnării, a vieţii lipsite de

mişcare, prezintă o cheie pentru înţelegerea artei epocilor de decadenţă, cu gustul lor pentru „excepţional" sau chiar pentru urît. Următoarele consideraţiuni sînt edificatoare în acest sens : „Cînd omul găseşte ceea ce caută, atunci viaţa pentru el se încetineşte parcă pentru un timp, şi am văzut cazuri cînd un om, atingîndu-şi idealul şi nemaiştiind pentru ce anume să se zbată, satisfăcut pînă peste cap, era cuprins brusc de tristeţe, pe care uneori şi-o mai şi aţîţa, începea să caute un alt ideal de viaţă şi din cauza unei intense suprasaturaţii nu numai că înceta să aprecieze ceea ce-1 desfăta, dar se abătea conştient de la drumul cel drept, excitîndu-şi gusturile colaterale, nesănătoase, nearmonioase, uneori monstruoase, pierzîndu-şi tactul şi simţul estetic al frumuseţii sănătoase şi cerînd în locul ei excepţiile".

în prim planul romanelor sale ulterioare asemenea stări disarmonice vor fi supuse analizei ; ele îşi ocupă locul central în operă. Pentru definirea poziţiei scriitorului trebuie să reţinem însă această aspiraţie pentru armonie, pentru înfăptuirea idealului care se extinde pe o arie mult mai largă decît limitele existenţiale ale unui individ : „Frumosul este o stare normală, este

sănătatea. Frumosul este util pentru că este frumos, pentru că omenirea simte întotdeauna nevoia de frumos şi de idealul lui superior. Dacă un popor îşi păstrează idealul de frumos şi aspiră la el, înseamnă că există şi o necesitate a sănătăţii, a normelor şi că, în consecinţă, prin asta se garantează şi o înaltă evoluţie a acestui popor" [10].

De semnalat, în sfîrşit, rezolvarea concludentă a disputei privind teoria „artă pentru artă". Avînd calităţile menţionate mai sus, frumosul şi arta care îl întruchipează sînt implicate în însăşi viaţa activă, deci : „Arta este întotdeauna actuală şi eficientă, n-a fost niciodată altfel şi, ceea ce este esenţial: nu poate să fie altfel" [11]. Această teză nu poate să nu fie pusă în legătură cu ideile lui Belinski din articolul Privire asupra literaturii ruse din anul 1847, unde se afirmă că aşa-numita artă izolată de toate celelalte sfere ale vieţii „nu a existat niciodată, nicăieri", căci, argumentează criticul, opera, oglindind viaţa, implică — exprimă — vederile, simpatiile şi antipatiile creatorului ei.

în etapele următoare ale creaţiei, conceptul despre frumos este implicat prin alte aspecte ale sale în problematica

omului şi în ideologie în general. în perioada elaborării romanului Crimă şi pedeapsă (1866), sacrificarea, considerată inutilă, a frumuseţii se asociază cu sacrificarea vieţii înseşi[12]. în Idiotul (1868), frumuseţea pîngărită întruchipează însuşi destinul uman în societatea antagonistă, dominată de interese meschine.

Elemente noi în concepţia frumosului apar la Dostoievski în ultimii ani ai vieţii, în perioada redactării romanului Fraţii Karamazov. Acest concept şi-a găsit exprimarea şi în roman, iar cînd unii dintre primii cititori nu l-au înţeles întocmai şi s-au adresat scriitorului cu întrebări, el s-a simţit obligat să le răspundă. în scrisoarea din 7 iunie 1876 adresată lui V. A. Alexeev, poemul lui Ivan, Marele inchizitor, este comentat în felul următor : „Hristos a ştiut că omul nu poate trăi numai cu pîine. Dacă pe lîngă asta nu va exista viaţa spirituală, idealul Frumosului, omul se va plictisi, va muri de dor, va înnebuni, va sfîrşi prin sinucidere sau se va lăsa copleşit de fantezii păgîne. întrucît Hristos în Sine şi în Cu- vîntul său a adus idealul Frumosului şi a hotărît: mai bine să implanteze în suflete idealul Frumosului ; cu acest ideal în suflet toţi vor deveni fraţi şi atunci, bineînţeles, lucrînd unii pentru alţii, vor deveni şi bogaţi. (...). Dar dacă se va oferi şi Frumosul, şi Pîinea împreună ? Atunci omul va fi frustrat de muncă, de personalitate, de posibilitatea de a-şi jertfi bunul pentru aproapele său — într-un cuvînt, va fi lipsit de viaţa, de idealul vieţii. Iată de ce este mai bine să nu fie proclamat decît un singur ideal, cel spiritual".

Reducerea idealului cristic la Frumos cu greu se poate acorda cu învăţătura creştină. Totuşi, rolul ideilor religioase nu se limitează aici la rolul unui simplu înveliş, ci determină caracterul utopic al prevederilor romancierului în privinţa transformării vieţii. în rest, ideile sînt aceleaşi, semnalate mai sus : finalitatea vieţii — fericirea tuturor în frăţie şi belşug, idealul frumosului implicînd afirmarea personalităţii umane prin

comportament activ, prin muncă şi disponibilitate pentru sacrificiu.

în ansamblu, ideile lui Dostoievski despre frumos, valabile la nivelul esteticii filosofice, la nivelul unui umanism activ şi modern, ne oferă unele soluţii esenţiale, importante pentru mai multe aspecte ale acestei[1] categorii centrale. Cu

toate că în ceea ce priveşte scara relaţiilor macro-sociale, dimensiunea politică, ele devin inoperante în domeniul transformărilor sociale, în privinţa căilor de urmat, păstrînd şi aici prerogativele personalităţii liber afirmate, active datorită idealului general uman al frumosului.

Un alt capitol, e drept mai puţin elaborat, dar substanţial, al esteticii sistematice imaginare a lui Dostoievski ar trebui intitulat: Tragedia şi satira. Obişnuiţi cu sistematizări moderne, cu perechea constituită pe contrast (tragicul şi comicul în estetica contemporană), ne întrebăm de la bun început : înlocuirea termenului al doilea din pereche apare oare în- tîmplător, este ea expresia personalităţii creatorului care vrea să evite termenii ştiinţifici şi recurge, în locul unui cuvînt categorial cu sens abstract, generic, la altul, cu un sens mai aproape de lumea obiectuală ? Nu este abandonat oare în acest fel domeniul categoriilor estetice, trecîndu-se în cel al procedeelor artistice ? Pentru a explica sensul acestei substituiri va trebui însă mai întîi să examinăm fondul problemei.

Tragicul şi antonimul său, comicul — satiricul — apare în opera lui Dostoievski în mod permanent, ne însoţeşte în romanele sale pas cu pas. Pe plan teoretic însă, nu avem pentru el un text atît de dezvoltat cum am avut în cazul frumosului. Va trebui, deci, să reconstituim aceste categorii estetice pe baza însemnărilor răzleţe din carnetele de note.

Reflecţiile lui Dostoievski despre tragic datînd din anul 1875 — vezi Însemnările pentru prefaţă, care se găsesc printre manuscrisele romanului Adolescentul, ca şi cele din Carnetele de note 1876—1877 — ating cîteva aspecte specifice pentru gîndirea sa. In primul text, problema apare în comentariile asupra propriei opere, Însemnări din subterană. Aprecierea generală a fenomenului înfăţişat în nuvelă este formulată în felul următor : „Cauza subteranei — distrugerea credinţei în normele generale. «Nu există nimic sfînt»“ [13].

Am văzut mai sus că frumosul — întruchiparea idealului — este considerat de romancier ca o valoare general- timană, chiar o condiţie a existenţei autentic umane. Pierderea „credinţei în normele generale" nu se referă la nimic altceva decît la pierderea preceptelor morale, la pierderea idealurilor de facto, în comportament. Acest lucru se confirmă şi prin citatul neidentificat: „Nu există nimic sfînt“,

care ne trimite la scepticismul corosiv al omului din subterană. Pierderea valorii este tragică.

Fenomenul complex al subteranei se caracterizează, pe de o parte, ca

ceva monstruos, fără idealuri omul ajungînd la marginea prăpastiei, la un pas de dezmăţ şi crimă. Pe de altă parte, subterana implică şi un aspect tragic : „Tragismul constă în conştiinţa monstruozităţii. [...] Tragismul subteranei este un tragism al suferinţei, al autoflagelării, al conştiinţei de mai bine fără putinţă de a atinge acest mai bine şi, în primul rînd, al convingerii de necontestat a acestor nefericiţi că toţi sînt aidoma lor, şi deci, la ce bun să se mai îndrepte ?“ [I4]. în conştiinţa subiectivă a eroului, a intelectualului înstrăinat, Dostoievski identifică o nouă sursa de tragedie, o sursă foarte importantă atît pentru arta sa., cît şi pentru arta modernă în general. Avînd pe plan genetic tangenţe cu reflecţia romantică, această sursă se constituie într-un fenomen aparte datorită intensităţii contradicţiei specifice care nu se mai referă la divorţul dintre ideal şi real, ci la antinomia ideal-absenţa idealului. Această antinomie presupune o interferenţă mai intensivă a tragicului şi comicului, chiar în comparaţie cu ceilalţi mari reprezentanţi ai realismului din secolul al XIX-lea, apropiindu-1 pe Dostoievski de Baudelaire, de exemplu, permiţîndu-i să pătrundă în cele mai complexe fenomene morale de criză din epoca modernă.

Paginile din Carnetele de note 1876—1877, consacrate tragediei şi satirei, conţin în paralel reflecţii pe multe alte teme. în centru se situează problema satirei în literatura rusă şi în mod special în opera lui Griboedov, Gogol şi Ostrovski. Detaşăm din acest text ideile mai importante referitoare la categoriile estetice ale tragicului şi comicului :

„NB. Aleko a ucis. Conştiinţa că el nu este demn de idealul său care îi chinuie sufletul. Iată crima şi pedeapsa» (Iată satira.)... Ceaţki se mulţumeşte cu puţin... Nu înţelege esenţa răului. Dar iată că Aleko a ucis şi, ce o să credeţi,, el va striga : plec în lume să caut altceva. Caleaşcă să-mi. daţi, caleaşcă. Cică, oamenii sînt vinovaţi, nu eu. Sau, mai bine zis, Moscova e vinovată. Nu, Aleko va rămîne.

Satira cea mai nouă este sterilă, ambiguă şi chiar nocivă fiindcă nu este în stare sau nu vrea să spună ce vrea. Dim

potrivă, ia în derîdere şi ceea ce este contrariul răului demascat, pe care îl aduce la un numitor comun cu acesta din urmă. De ce procedează ea astfel ? Se teme de ceea ce este de culoare mai roşie decît ea.

Satira noastră se teme să-şi exprime vederile pozitive, se teme că în acest caz şi-ar pierde forţa de atracţie, că i s-ar imputa : «Iată ce aveţi voi în substrat — e cam puţin».

NB. Aleko. Bineînţeles, aici nu este vorba de satiră, ci de tragedie. Dar în satiră nu trebuie să fie oare tragism ? Dimpotrivă, în substratul satirei totdeauna trebuie să fie tragedie. Tragedia şi satira sînt două surori care merg alături şi numele lor, al amîndurora luate împreună, este : adevărul.

Dar să-mi închei însemnările despre literatură. Avem mai degrabă modele pozitive, decît satiră. Cuibul de nobili — încercare deloc cunoscută pe măsură, dar cu rezultate importante. Literatura noastră a dat mai multe tipuri pozitive, decît negative, fiindcă satira nu are substrat" [I5].

Ultima apreciere despre substanţa satirei ruse are în vedere fenomene din literatura contemporană, căci Gogol nu cade sub incidenţa acestei aprecieri, el fiind calificat ca genial şi primul dintre satiricii europeni. Pretenţiile romancierului faţă de satiră — imputarea absenţei unui substrat esenţial — are în vedere, poate, şi pe Saltîkov-Şcedrin (comentatorii fac trimiteri în acest sens), dar, în realitate, se potrivesc literaturii satirice de nuanţă liberal-demagogică.

Pentru conceptele de tragic şi comic din notele răzleţe mai sus citate se desprinde ideea că satira — abordarea răului în artă — implică prezenţa idealului autentic în substratul viziunii creatorului, substrat care îi împrumută vigoare şi forţă artistică. Responsabilitatea personală, asumînd consecinţele divorţului dintre faptele săvîrşite şi prerogativele moralei, îl ridică pe om din starea comică în sfera superioară a tragicului, de aceea Aleko, eroul lui Puşkin din poemul Ţiganii, este un personaj preponderent tragic şi nu satiric.

Considerăm în acelaşi timp că abordarea nuanţată, dialectică, a categoriilor estetice, evidenţierea interdependenţei dintre ele, mai ales a implicării criteriului axiologic al idealului, al frumosului, al pozitivului şi, în capătul celălalt, al negativului în sfera satirei şi a urîtului are o importanţă

majoră pentru vederile lui Dostoievski, pentru că eliminai supoziţiile nefondate ale unor critici referitoare la relativismul său moral, la indiferenţa faţă de bine şi rău. Un semn, al acestui concept nuanţat vedem şi în aceea că opoziţia tragicului este desemnată prin satiric, şi nu prin comic. în- tr-adevăr, numai satiricul este antinomic faţă de tragic, comicul putînd cuprinde şi fenomene cu semne estetice pozitive, dar chiar şi satiricul, cel de mare anvergură, conţine în substrat tragicul — pierderea valorii sau suferinţa din pricina acestei pierderi.

*

Din aria tematică tradiţională a poeticii sînt interesante reflecţiile lui Dostoievski despre unele probleme ale genurilor şi speciilor literare, în primul rînd despre roman şi raporturile lui cu alte forme, în special cu drama. Pe plan teoretic, poetica romanului a fost abordată de Dostoievski prin prisma teoriei sale despre realism, despre structurile narative, precum şi prin prisma imaginii artistice multidimensionale — probleme esenţiale pe care le examinăm în continuare, întrucît au o autonomie relativă faţă de structurile de gen şi specie. Abordarea literaturii este la Dostoievski complexă. Din consideraţiile sale despre Cervantes şi Balzac, Gogol şi Hugo, Turgheniev şi Tolstoi, s-ar putea reconstitui, e drept, forţînd puţin lucrurile, chiar şi „regulile" romanului. Nu vom proceda însă la o asemenea reconstituire ; dar vom urmări nu numai idei izolate, ci şi, sau în primul rînd, sistemul de gîndire al scriitorului, respectînd, pe cît posibil, şi formele acestei gîndiri, aşezarea ei firească. Ne vom opri, deci, asupra unor observaţii mai puţin elaborate în poetica teoretică a scriitorului, dar care au totuşi o anumită semnificaţie generală.

Sesizînd schimbările petrecute în societatea rusă şi în Europa occidentală,

Dostoievski încearcă să creeze o nouă formă de roman. Pentru acest demers al său el avea şi alte motive,, pur artistice, dar interesant este cum introduce în argumentaţia sa factorii sociali şi psihologici. Romancierul vorbea despre dispariţia nobilimii şi apariţia burgheziei, subliniind aspectele noi ale condiţiei umane pentru majoritatea popu

laţiei. Literatura „nobiliară" înfăţişa excepţii, romanul lui Goncearov, Turgheniev şi Tolstoi era, ca de altfel şi romanul realist occidental, cu precădere roman familial. Familia era în trecut o instituţie bine închegată, spune Dostoievski, şi constituia un obiect aproape „de-a gata", ideal pentru roman. Dar această familie nu mai există, în societatea şi în viaţa particulară a apărut haosul.

Nucleul familial n-a dispărut, dar a fost substanţial modificat. A dispărut ordinea. Despre romanul Adolescentul autorul nota : „Am luat un suflet lipsit de păcate, dar murdărit deja de îngrozitoarea posibilitate a desfrîului, de ura timpurie pentru existenţa sa mizeră şi «întîmplătoare» şi de acea largheţe cu care sufletul său curat permite conştient viciului să pătrundă în gîndurile sale, viciul pe care-1 alintă în inima sa, îl admiră în visele sale, încă sfioase, care însă încep să devină îndrăzneţe şi furtunoase ; toate astea au fost lăsate doar în grija lui şi, e drept, a Domnului. Toţi aceşti repudiaţi ai societăţii sînt nişte membri «întîmplători» ai unor «familii întîmplătoare»" [10]. Trebuiau găsite forme artistice pentru haos, pentru excepţional, dar şi pentru obişnuit. Trebuiau găsite forme noi.

în concepţia lui Dostoievski, romanul se poate constitui numai pe baza creării unor tipuri umane. Acest criteriu îl aplică atît pentru confraţi, cît şi pentru sine. Dacă era mîn- dru de ceva, era mîndru de crearea unor tipuri. Referin- du -se la condiţiile romanului, el vorbeşte prietenului său Apollon Maikov, în scrisoarea din 12 ianuarie 1868, despre chinurile creaţiei (pe masa de lucru aflîndu-se romanul Idiotul) : „In linii generale, planul a fost elaborat. în perspectivă răsar în faţa mea unele detalii care mă ispitesc şi susţin în mine focul. Dar întregul ? Fiindcă întregul la mine apare în chipul eroului. Aşa s-a stabilit. Eu trebuie să pun pe picioare personajul. Se va dezvolta oare sub pana mea ? Şi închipuie-ţi ce lucruri groaznice s-au întîmplat de la sine : s-a dovedit că în afară de erou există şi eroina, deci DOI EROI ! ! Iar în afară de aceşti eroi mai sînt două caractere tot principale, adică aproape eroi. (Personaje secundare — cărora, de asemenea, trebuie să le acord o atenţie destul de mare — ajung la o cifră impresionantă, pentru că şi romanul are 8 părţi.) Din patru eroi, doi sînt conturaţi în sufletul

meu cu toată claritatea, unul nu s-a profilat încă deloc, iar al patrulea, principalul, deci primul erou — foarte slab".

Operele lui Dostoievski sînt denumite deseori de critică romane-tragedii sau romane-drame. Formula nu este lipsită de sens : destine frînte, concentrarea acţiunii, polifonia vocilor, principiul pro şi contra etc. se apropie

mult de regulile scenei. Totuşi, formula nu poate fi considerată, după părerea noastră, decît ca o metaforă. Romanul, din punct de vedere al structurilor de gen şi specie, are legităţi interne proprii, care, printre altele, subsumează, transformîndu-1, şi dialogul
— unică formă de construcţie în dramă. Speciile dramatice au, deci, structuri diferite de cele ale romanului. Dostoievski vine să confirme acest lucru în mod categoric.

Fiind solicitat de V. D. Obolenskaia să-şi dea acordul pentru dramatizarea romanului Crimă şi pedeapsă, Dostoievski îi răspunde în scrisoarea din 20 ianuarie 1872 : „în ceea ce priveşte intenţia Dumneavoastră de a extrage din romanul meu o dramă, eu, bineînţeles, sînt cu totul de acord şi, în general, am adoptat principiul de a nu bara calea unor astfel de încercări ; dar nu pot să mă abţin de la observaţia că asemenea încercări aproape întotdeauna au fost nereuşite, cel puţin nu au fost reuşite pe deplin.

Există un fel de taină în artă, din pricina căreia formele epice nu-şi găsesc niciodată corespondenţe dramatice, în ceea ce mă priveşte, sînt chiar încredinţat că pentru diferitele forme ale artei există şi o serie de idei poetice corespunzătoare lor, din care cauză o idee nu poate fi exprimată niciodată în altă formă decît cea corespunzătoare ei.

Situaţia va fi cu totul alta, dacă Dumneavoastră aţi reface cît se poate de mult romanul, păstrînd din el un singur episod în vederea transformării lui în dramă, sau, luînd ca bază ideea principală, aţi schimba în întregime subiectul. Repet, eu am toată simpatia pentru iniţiativa Dumneavoastră, iar dorinţa Dv. de a duce lucrul la bun sfîrşit mă onorează în mod deosebit".

într-o situaţie similară — proiectul dramatizării nuvelei Visul unchiului — răspunsul romancierului a fost, în esenţă, acelaşi. în plus, aici fiind vorba despre un text redactat în prima formă, Dostoievski îi face autorului observaţii, suge- rînd o mai bună echilibrare a actelor, o condensare : „în orice caz, ar fi bine să mai scurtaţi — scria romancierul solicitantului M. F. Feodorov, la 14 septembrie 1873. Ceea ce mai merge în nuvelă, este inacceptabil pe scenă. Scena nu este carte. De aceea, mi se pare mie, cu cît sînt mai multe reduceri, cu atît e mai bine“.

De remarcat că transferul „ideilor artistice", am spune al universurilor artistice, este considerat de scriitor realizabil în anumite condiţii, cu respectarea statutului genurilor-spe- ciilor în forma cărora se face acest transfer. Experienţa filmului şi a televiziunii a adus aici realizări nebănuite anterior ; cu toate acestea, reflecţiile lui Dostoievski nu şi-au pierdut valabilitatea pînă astăzi.

Partea cea mai solidă şi, poate, cea mai importantă a moştenirii estetice a lui Dostoievski este teoria „realismului autentic".

Poetica realismului din secolul al XlX-lea, deseori numit realism critic, se bazează pe o nouă concepţie a personalităţii umane, concepţie care evidenţiază în mod deosebit importanţa factorului social printre ceilalţi factori definitorii

Î>entru condiţia umană. în Rusia această idee a fost formu- ată în articolul lui Belinski Literatura rusă în anul 1843 : „Toţi caută să înfăţişeze oameni reali şi nu închipuiţi, dar fiindcă oamenii reali trăiesc pe pămînt şi în societate, şi nu în aer, nu în nori, unde nu trăiesc decît stafii, este natural ca scriitorii timpului nostru înfăţişează, împreună cu oamenii, şi societatea. Societatea este, de asemenea, ceva real şi nu imaginar. De aceea esenţa ei nu se reduce la haine şi coafuri, ci cuprinde şi moravuri, obiceiuri, concepţii, relaţii etc. Omul care trăieşte în societate depinde de ea în ceea ce {>riveşte felul lui de a gîndi şi de a acţiona. Scriitorii timpu- ui nostru nu pot să nu înţeleagă acest adevăr simplu şi de la sine înţeles şi de aceea, înfaţişînd omul, ei se străduiesc

să pătrundă cauzele, de ce el este aţa şi nu altfel etc. Ca urmare, ei înfăţişează, desigur, nu calităţi sau defecte particulare, proprii unei anumite persoane, luată izolat, ci fenomene generale" [17].

Descoperirea pe care a făcut-o literatura secolului trecut : cauza viciilor şi a nefericirii oamenilor este mediul, organizarea societăţii, inegalitatea, acumularea bogăţiilor pe de o parte şi a sărăciei pe de alta, a devenit fundamentul unui nou umanism. In Prefaţa la publicarea traducerii romanului „Notre Dame de Paris" de Victor Hugo (1862), Dostoievski, pe un fundal istoric larg al culturii şi civilizaţiei universale, distinge dominantele specifice ale epocii sale, vorbeşte tocmai despre apărarea omului schilodit de condiţiile în care trăieşte, de „recuperarea omului pierdut, strivit pe nedrept de jugul împrejurărilor, al închistării seculare şi al prejudecăţilor sociale. Această idee este achitarea oamenilor umiliţi şi respinşi de toţi, paria societăţii [...]. Victor Hugo este poate cel mai important prevestitor al ideii «recuperării omului» în literatura secolului nostru. El este, cel puţin, primul care a afirmat această idee cu o asemenea forţă artistică. Desigur, nu poate fi o invenţie numai a lui Victor Hugo ; din contra, după convingerea noastră, ea este proprietatea inalienabilă şi, poate, necesitatea istorică a secolului al nouăsprezecelea ; cu toate că secolul nostru este adesea învinuit că în comparaţie cu marile modele ale trecutului nu ar fi adus nimic nou în literatură şi artă. Acest lucru este profund nedrept. Urmăriţi toate literaturile europene ale secolului nostru şi veţi observa, în toate, urmele aceleiaşi idei şi, poate, ea se va încarna măcar pînă la finele secolului, în plenitudinea ei, clar şi puternic, într-o operă de artă. de mare anvergură, care va fi în stare să exprime totalitatea năzuinţelor şi caracteristicilor timpului său la fel de neştirbit şi durabil, precum, de pildă, Divina comedie a exprimat epoca sa, epoca credinţelor şi idealurilor catolice medievale" [18].

Intr-o privinţă Dostoievski a greşit: principiul reabilitării, al „recuperării omului pierdut" şi-a găsit exprimarea nu într-o singură operă, ci în mai multe, datorate lui Stendhal şi Balzac, Dickens şi Flaubert, Turgheniev şi Tolstoi, precum şi altor scriitori, bineînţeles şi lui — sau, cu alte cuvinte,

acea unică operă este romanul realist ce însumează totalitatea capodoperelor. Principiul însă este, într-adevăr, definitoriu pentru fenomenul avut în vedere.

Vorbind despre „recuperarea omului pierdut", Dostoievski îşi caracterizează deci şi propria operă. Romanul său afirmă cu vigoare acest principiu. Dar el a mai făcut ceva ^ cînd ideea „mediului** a fost transformată în dogmă, fiind înţeleasă în spiritul unui determinism mecanicist, social sau biologic, Dostoievski o respinge cu fermitate. în accepţiunea sa, rolul determinant al împrejurărilor nu-1 absolvă pe om de responsabilitate, omul are voinţa liberă şi chiar obligaţia. de a acţiona. în acest sens este respinsă concepţia fals-umani- taristă, filantropică, a condiţiilor fatale, pe baza căreia se poate justifica şi crima. în articolul Mediul, publicat în Jurnalul scriitorului din anul 1873, contradicţiile autorului apar foarte clar : el vorbeşte, pe de o parte, de culpabilitatea generală originară, iar, pe de altă parte, evidenţiază responsabilitatea personală a individului, îndeamnă la o atitudine activă. Prevalează acest ultim aspect. Potrivit lui Dostoievski; crimele adevărate nu pot fi absolvite în numele „mediului", al înapoierii, poporul îl consideră nefericit pe criminal şl se simte şi el vinovat, fiindcă nu crede în teoria mediului. Nu omul depinde de mediu, ci acesta din urmă de om : „Energia, munca şi lupta — iată ce transformă mediul. Numai prin muncă şi luptă se obţine un profil propriu şi sentimentul propriei demnităţi" [19].

Vederile romancierului sînt legate în plan genetic de mai multe concepte privind personalitatea umană. Interesul său pentru tipul visătorului indică surse romantice. Spre deosebire de romantici, însă, el arată ineficienţa protestului individual împotriva societăţii dacă acest protest nu are suport şi în realitate. Acceptînd principiul determinant al împrejurărilor sociale magistral demonstrat de un Balzac sau Gogol, Dostoievski îşi concentrează atenţia asupra rezultatelor acestor determinări în angrenajul altor factori importanţi şi în conştiinţa omului. Prospectînd existenţa umană în plan global,, el ajunge la evaluarea sistemului social existent şi a rolului individului care acţionează, în anumite limite, liber şi responsabil.

Ca romancier, începînd chiar cu prima operă, Oameni sărmani, scriitorul evidenţiază caracterul obiectiv al împrejurărilor. Micul funcţionar Devuşkin este strivit nu de o persoană — şeful instituţiei la care lucrează, este, în relaţiile particulare, chiar „binefăcătorul" său — ci de mizeria impersonală. în Carnete de note 1876—1877, autorul menţionează ideea potrivit căreia destinele umane nu sînt fixate de persoane individuale : „O, şi Gogol a fost încredinţat că ideile depind de oameni (pedeapsa dată de legea care va fi stabilită în viitor), dar imediat după apariţia Revizorului toţi au simţit, e drept nu foarte clar, că nenorocirea vine nu de la oameni, nu de la indivizi. Dacă ar fi fost un primar cinstit în locul lui Skvoznik, situaţia tot nu s-ar fi schimbat cu nimic. Mai mult decît atît, un Skvoznik cinstit nici nu poate exista" [20].

Prospectarea vieţii sufleteşti, a gîndurilor şi a pasiunilor umane se face la

Dostoievski cu implicarea în ultimă instanţă a dominantelor sociale. Dar factorii sociali nu sînt priviţi de el ca fiind exclusivi, unici. Principala sa descoperire artistică se referă tocmai la complexitatea lumii. Orice crimă are oare o motivaţie socială ? Deloc ! Deseori numai indirect, în ultimă instanţă, pot fi depistate asemenea cauze. Autorul Amintirilor din casa morţilor consideră că nelegiuirile să- vîrşite de oamenii din popor sînt urmarea unor pricini foarte ciudate : „Se întîlneşte, de pildă, şi chiar destul de des, următorul tip de ucigaş : să zicem un ţăran legat de pămînt, un iobag de la curte, un tîrgoveţ sau un soldat, în orice caz un om care, pînă la săvîrşirea crimei, a fost cum nici că se poate mai liniştit şi mai cuminte. Soarta lui e amară, dar o îndură fără să crîcnească. Deodată însă ajunge parcă la capătul răbdării ; nu mai e stăpîn pe sine şi împlîntă cuţitul în pieptul asupritorului, al vrăjmaşului. De aici însă începe ciudăţenia : o vreme îşi pierde orice măsură ; şi-a ucis mai întîi asupritorul, vrăjmaşul ; e o nelegiuire, dar o înţelegi, cauza e vizibilă ; mai tîrziu el nu-şi mai omoară vrăjmaşii, ci pe oricine, pe primul venit; omoară din plăcerea de a omorî, înjunghie pentru un cuvînt nesocotit, pentru o privire, pentru un moft, ca să-şi astîmpere setea de sînge ori numai din trufie, ca să facă pe grozavul..." [21].

Aşadar, în concepţia lui Dostoievski există şi crime gratuite, dar acestea pot să aibă şi chiar au la origine cauze ascunse cu caracter social, nemaivorbind de influenţa crimei atît asupra mediului, cît şi asupra conştiinţei individului care a săvîrşit-o. în Crimă şi pedeapsă fapta lui Raskolnikov nu este determinată decît parţial de condiţiile materiale ale vieţii sale, de situaţia sa şi a surorii sale în societate ca indivizi» ca persoane particulare. Cu toate că periclitarea studiilor universitare ale lui Raskolnikov din lipsa mijloacelor băneşti, mizeria familiei Marmeladov, ameninţarea demnităţii şi a personalităţii Dunei sînt prezentate în roman cu o forţă artistică egalînd oricare mare realist al secolului trecut, ele nu constituie motivaţia unică a crimei. Motivul decisiv şi specific în cazul Raskolnikov este cel teoretic. Se pune problema : se împart oare oamenii în două categorii, prima constituindu-se din cei puţini şi importanţi, cu voinţă puternică, avînd dreptul să folosească fără nici o îngrădire morală restul oamenilor, masa care face parte din a doua categorie ? Prin „experimentul" său, Raskolnikov vrea să verifice apartenenţa sa la prima categorie de oameni, vrea să-şi dovedească sieşi că este în stare să depăşească pragul, preceptele morale. în acest sens, la întrebarea Soniei : au fost oare mizeria şi suferinţa cauzele crimei săvîrşite, el răspunde : „Dacă aş fi ucis numai din pricina foamei [...] aş fi fost... fericit acum !“ [22]. Prin urmare, explicaţia morală a faptei săvîrşite ca semn de protest faţă de frustrare şi nedreptate, este subsumată. Dar şi motivaţia teoretică amintită — emanaţie a unei societăţi antagoniste, de inegalitate şi asuprire — are şi ea faţa sa socială. Eşecul experienţei, destinul eroului confirmă atît falimentul teoriei, cît şi caracterul inuman al condiţiilor existenţiale.

în critica rusă de la Belinski încoace au circulat două definiţii ale

realismului. Prima se baza pe principiul fidelităţii faţă de realitate, pe oglindire, iar a doua pe noţiunea caracterului tipic. Dostoievski se referea deseori la ambele şi, acceptîndu-le în esenţă, în acelaşi timp, respingea cu pasiune dezechilibrul bazat pe schematizare, pe norme pre-stabilite.

Reflecţiile sale despre prima formulă, constituind de fapt baza conceptului său de realism, denumit ulterior de el rea

lism autentic, plenar sau artistic, le găsim în revista „Vre- mea“, condusă împreună cu fratele său Mihail, în două articole nesemnate din 1861 : Expoziţia Academiei de arte pentru anii 1860—1861 şi Povestirile lui N. V. Uspenski. Articolul despre expoziţia şcolii academice, de fapt a absolvenţilor şi parţial a profesorilor acestei instituţii de artă din Petersburg, cuprinde în prima parte, scrisă cu vervă, un adevărat manifest al realismului. Tăişul ideilor se îndreaptă împotriva reproducerii superficiale a realităţii în artă.

Analizînd tabloul Popasul arestaţilor de V. I. Iakobi, distins cu medalia de aur şi avînd un mare succes de public, Dostoievski se opreşte asupra temei şi compoziţiei, mergînd pînă la cele mai mici amănunte. Recunoscînd meritele pictorului, în primul rînd reuşita figurii ofiţerului, verdictul său în esenţă este următorul : „Tabloul ne surprinde printr-o extraordinară veridicitate. în natură totul se prezintă exact aşa cum ne arată pictorul în tabloul său, dacă privim natura, ca să spunem aşa, din exterior. Privitorul poate observa în- tr-adevăr, în tabloul d-lui Iakobi nişte deţinuţi fidel înfăţişaţi, aşa cum ar fi putut vedea în oglindă sau într-o fotografie ulterior colorată cu multă iscusinţă. Dar tocmai acest lucru confirmă faptul că aici nimic nu este artistic. Poza fotografică şi imaginea din oglindă sînt departe de a fi opere de artă [...] Nu, nu aceasta se cere de la artist, de la el se cere nu numai veridicitate fotografică, exactitate mecanică, ci altceva — mai mult, mai larg, mai adînc. Exactitatea şi veridicitatea sînt lucruri elementare, necesare, dar prea pu- ţine ; exactitatea şi veridicitatea nu sînt decît materialul din care este creată opera de artă, ele sînt instrumentele de creaţie. In reflectarea oglinzii nu se vede cum priveşte ea obiectul, mai bine zis se vede că ea nu priveşte în nici un fel, ci •oglindeşte pasiv, mecanic. Artistul autentic nu poate să facă aşa ceva ; într-un tablou, într-o povestire sau într-o compoziţie muzicală se va vedea involuntar, chiar împotriva voinţei sale, autorul însuşi, personalitatea sa, caracterul său, vederile sale, se va găsi exprimată cultura sa. Aceasta nici nu -necesită argumentare" [23].

Avea oare în vedere aceste cuvinte C. Dobrogeanu-Gherea ■cînd în studiul său critic I. L. Caragiale scria că „a avut ■dreptate marele scriitor rus Dostoievski cînd a zis că o crea-

ţiune adevărat artistică e mai adevărată decît viaţa reală. In adevăr, pe cînd în realitate oamenii vorbesc şi fac multe lucruri care nu sînt deloc caracteristice ori care sînt indiferente caracterului lor, în artă însă fiecare

acţiune, fiecare frază trebuie să fie şi este caracteristică pentru eroul producţiei artistice" [24]. Această ultimă idee nu trebuie însă absolutizată. Dostoievski susţine, de exemplu, în articolul despre povestirile lui Uspenski, că un personaj literar nu poate vorbi numai prin „esenţe", prin cuvinte exclusiv caracteristice stării lui sociale, profesiunii şi culturii sale, pentru că astfel se creează o falsă tipicitate.

Alt deziderat al poeticii dostoievskiene, care îşi găseşte expresia în cronica despre expoziţia academică din 1860— 1861, se referă la „dezvăluirea omului în om". E de presupus că arestaţii, în situaţia lor disperată, devin total indiferenţi, „dar în acelaşi timp nu poţi să nu admiţi că ei sînt oameni. Prezentaţi-ni-i, dacă sînteţi artist, ca pe oameni şi lăsaţi fotografiile în seama frenologilor şi a anchetatorilor de drept penal". Dostoievski apreciază că Iakobi vede în fiecare deţinut un om mîrşav fără nici o diferenţiere, dat fiind că a.şa apare poporul, prostimea în viziunea celor de la Academie, iar excepţie se face numai pentru figura centrală a tabloului, omul de origine nobilă, mai „de soi". Principiul realismului psihologic se subordonează, în poetica romancierului, acestui deziderat de a-1 găsi pe om în om. Observaţiile în acest sens se referă la lipsa motivaţiei în situaţii oglindite în tablou, ca furtul inelului scump în prezenţa ofiţerului, inel despre care ştia toată lumea, deci era „supravegheat", faptul că nici cătuşele nu aveau căptuşeală fără de care este imposibil să parcurgi nici măcar o distanţă mică fără să ţi se roadă picioarele pînă la os, darămite să parcurgi tot drumul spre Siberia. Arta este întotdeauna o exagerare, spune la un moment dat scriitorul, dar trebuie să cunoşti măsura. Goana după efect se răzbună. Pictorul avea nevoie de zdrenţe, dar cine a văzut un cojoc rupt la spate în linie dreaptă ? Redarea veridică a realităţii este alfabetul şi ortografia picturii, deci o etapă premergătoare creaţiei : „întii trebuie învinse greutăţile legate de redarea adevărului reali-

taţii, ca după aceea să te ridici la înălţimea adevărului artistic" [25].

Problema tipicului a fost reluată de romancierul rus sub' diferite aspecte. într-o polemică cu Goncearov el susţinea că tipică poate să fie şi o figură abia apărută în societate, în curs de formare, şi nu numai fenomene bine aşezate, de zece ori verificate [26]. ideea a fost formulată şi într-un articol din Jurnalul scriitorului, intitulat Mascatul (Riajenîi), unde autorul afirmă că unii dintre „artiştii noştri (în modul cel mai banal, numai atunci descoperă clar trăsăturile distincte ale realităţii, specificitatea ei şi trec la prelucrarea tipului respectiv în operele lor, cînd acesta în bună parte şi-a trăit traiul, începe să dispară, este în curs de transformare într-un alt tip conform dezvoltării şi orientării epocii. Astfel, adesea ne pun pe masă ca nou ceea ce se învecheşte, ei înşişi fiind convinşi că au descoperit noul, cînd în realitate avem de a face cu ceva care dispare încetul cu încetul. De altfel, o asemenea observaţie pentru scriitorul nostru «artist» este prea subtilă şi el nici nu o va înţelege. Eu totuşi am să spun ce am de spus, adică : numai un scriitor genial sau de mare talent este în stare să intuiască tipul cu simţul actualităţii şi la

timp. Mediocrităţile abia se tîrăsc după el, îl imită mai mult sau mai puţin servil şi nu lucrează decît cu şabloanele avute la dispoziţie" [27].

în acelaşi articol autorul polemizează cu Leskov, care făcea abuz, din punctul său de vedere, de dialectisme şi profesionalisme. Cu acest prilej Dostoievski face o întreagă demonstraţie în legătură cu un alt aspect al tipizării. Scriitorul avertizează aici împotriva acumulării excesive a ceea ce este caracteristic. El introduce o nouă noţiune : „Ştiţi, de exemplu, ce înseamnă a vorbi prin esenţe ? Nu ? Imediat am să vă explic. Scriitorul-«artist» contemporan monopolizează o anumită profesie (să zicem, negustori, ţărani etc.) şi toată viaţa, de fiecare dată cînd are posibilitatea, cu creionul şi caietul în mînă pîndeşte şi notează cuvintele lor. Pîna la urmă adună cîteva sute de cuvinte caracteristice. Apoi începe să scrie un roman şi, cînd va vorbi un negustor sau un reprezentant al bisericii, el imediat îi pune în gură cuvintele notate. Cititorii rîd şi îl laudă pe autor, se pare că totul este adevărat : cuvînt cu cuvînt este copiat după natura, dar aceasta este mai rău decît minciuna, şi tocmai pentru că

negustorul sau soldatul vorbeşte în roman prin esenţe, adică aşa cum nici soldatul, nţ.ci negustorul nu vorbeşte în realitate. El, de pilda, rosteşte în viaţă o anumită frază notată de dumneavoastră ca a unsprezecea după alte zece anterioare. Al unsprezecelea cuvînt este caracteristic şi urît, iar zece înaintea lui sînt acceptabile, sînt ca şi la toată lumea. Dar artistul-tipizator foloseşte numai caracteristicile pe bază de notiţe, de unde rezultă neadevărul. Tipul înfăţişat vorbeşte ca din carte. Publicul îl laudă, dar un om de litere bătrîn nu se lasă păcălit [...] Fiecare cuvînt este tipic! Dintr-o asemenea învălmăşeala, bineînţeles, se va degaja tipicul fals, neproporţional" [28].

îngrămădirea esenţelor, folosirea în exclusivitate a trăsăturilor caracteristice de acelaşi ordin, să spunem social, contravin in poetica dostoievskiană artisticului, subminează veridicitatea profunda, autentică.

înţelegind prin tipic, ca şi Flegel sau Belinski, unitatea general/particular, Dostoievski evidenţiază unicitatea acestei unităţi şi, în mod deosebit, cerinţa de echilibru dintre cele doua componente sul) semnul veridicităţii profunde şi al măsurii, sub semnul puterii de a convinge artistic.

Corelaţia general particular în cadrul noţiunilor de caracter tipic şi imaginea artistică implică pe plan teoretic opoziţia tipic excepţional, dacă în mod inadecvat prin tipic nu se înţelege doar generalul. Opoziţia aceasta este însă falsă din punct de vedere al esteticii dostoievskiene. Romancierul respingea opiniile criticilor contemporani care reproşau eroilor săi substanţa şi comportamentul lor excepţional, deci, refuzau să recunoască tipicitatea lor, negînd, prin urmare, caracterul realist, veridicitatea operelor dostoievskiene.

Dostoievski a fost nevoitsă-şi afirme noua artă polemic, chiar în faţa unor prieteni. Se apăraşi în faţa amicului Nikolai Strahov, care, e drept, a lansat, poate, nu mai puţine butade

răuvoitoare despre romancier decît adversarii acestuia ; printre altele, el declara despre scriitor că ar fi un adept al teoriei artei pentru artă. Deci cuvintele lui Dostoievski din scrisoarea către Strahov din 10 martie 1869 nu
i-au fost adresate întîmplător : „Eu am o concepţie specifică, a mea, privind realitatea (în artă), iar ceea ce majoritatea

numesc fantastic şi excepţional, pentru mine reprezintă uneori esenţa în sine a realităţii. Caracterul obişnuit, banal al fenomenelor şi privirea cazonă asupra lor nu este, după părerea mea, realism, ba dimpotrivă. Orice număr al oricărui ziar vă relatează despre asemenea întîmplări care sînt în acelaşi timp cele mai reale şi cele mai extraordinare. Scriitorii noştri le consideră fantastice ; dar ei nici nu sînt preocupaţi de ele, cu toate că ele sînt realitatea, fiindcă sînt fapte. Cine o să le acorde atenţie, de cine o să fie descrise ? Se repetă în fiecare clipă, în fiecare zi, deci nu sînt excepţionale

Aici scriitorul formulează lapidar ideea potrivit căreia crima a devenit pentru societatea contemporană ceva obişnuit, care se întîmplă în fiecare zi, în fiecare oră, în fiecare minut, excepţionalul a devenit — datorită artei sale, adăugăm noi — expresia esenţei. Insolitarea puternică ascunde forţa superioară.

Dar excepţionalul în sine, crimele etc. se aflau la dispoziţia oricui în cantităţi, cum spunem astăzi, industriale, în ziare, în cronici judiciare şi în procesele verbale de la tribunale, sub foi-ma ştirilor şi a zvonurilor etc. în sine, excepţionalul nu este o valoare estetică, dar poate să devină datorită posibilităţilor sale de a exprima plastic, sugestiv, nişte adevăruri, o viziune originală.

Militînd pentru prezenţa fantasticului în artă, Dos- toievski era pătruns de aceleaşi principii ca şi în cazul excepţionalului. în Jurnalul scriitorului şi în carnetele de note, romancierul este preocupat la un moment dat de raporturile existente dintre fantezie şi realitate. Scriitorul porneşte de la o afirmaţie a lui Şcedrin, potrivit căreia realitatea, într-un nou stadiu de dezvoltare, depăşeşte totdeauna imaginaţia artistului. Dostoievski este în esenţă de acord cu Şcedrin : „Niciodată fantezia nu poate rezista la comparaţia cu realitatea. Şcedrin. Acest lucru eu îl ştiam“ [2D]. Astfel, după Dostoievski nu există nimic mai fantastic decît realitatea, nu există chiar nimic mai incredibil ; în articolul Don Curios şi Sir Watkin, publicat în Jurnalul scriitorului din 1876, el nota : „Un romancier nu poate înfăţişa niciodată asemenea lucruri imposibile aidoma celor servite nouă zilnic cu miile

în chipul lucrurilor celor mai banale. Nici o fantezie n-ar fi putut plăsmui vreodată unele dintre ele. Şi ce avantaje au ele faţă de roman !", căci cititorul crede mai uşor în realitatea faptelor descrise în ziar, decît în imaginaţia scriitorului [JU]. De a'ceea genialitatea se măsoară cu forţa creativităţii imaginare şi, din acest punct de vedere, nu există în literatura

universală o scenă mai profundă şi mai expresivă decît aceea cînd raţionalul şi rezonabilul personaj Samson Carasco îl învinge pe Don Quijote. Acceptînd metafora şcedriniană, scriitorul merge mai departe, relevînd prin observaţiile următoare importanţa forţei active, de creaţie a scriitorului, a talentului. Da, spune scriitorul, realitatea este bogată, nelimitată şi în continuă dezvoltare, dar numai pentru cei care ştiu s-o vadă astfel. Pentru că nu numai în vederea scrierii operelor beletristice, dar şi pentru observarea faptului, este nevoie de un artist autentic.

Marele scriitor considera indiferenţa duşmanul natural al artei şi vorbea despre artisticul absurd : „în poezie este necesară ideea dumneavoastră în mod obligatoriu, degetul arătător ridicat cu pasiune. Reproducerea nepăsătoare şi fidelă a realităţii nu relevă absolut nimic, dar mai cu seamă nu spune nimic" [31].

Problema esenţială rămîne, în felul acesta, ceea ce are de spus artistul, condensarea unui conţinut emoţional şi ideatic semnificativ, iar mitul, fantasticul, excepţionalul sau banalul se transformă în valori numai în contingenţă cu acest conţinut, cu ochiul şi inima artistului.

Dostoievski ne-a lăsat cîteva mostre de analiză critică a poeticii fantasticului în operele confraţilor săi. în mod deosebit el admira tehnica, măiestria artistică a lui Puşkin în mînuirea fantasticului. în acest sens s-a referit de mai multe ori la nuvela Dama de pică. în scrisoarea către I. F. Abaza din 17 iunie 1880 romancierul preciza că „...fantasticul în artă are limitele şi regulile sale. Fantasticul trebuie să se atingă cu realul într-o măsură atît de mare, încît Dv. trebuie aproape să-l credeţi. Puşkin care ne-a dat aproape toate formele artei literare, a scris şi Dama de pică — culmea artei fantastice. Şi Dy. credeţi că Hermann a avut într-adevăr o viziune, şi încă una corespunzătoare viziunii sale despre lume, şi totuşi la sfîrşitul nuvelei, adică după ce aţi terminat

lectura, nu ştiţi ce să- credeţi: dacă această viziune a ieşit din firea lui Hermann sau el este într-adevăr una dintre acele fiinţe care s-au atins de altă lume, de iumeâ. duhurilor rele şi vrăjmaşe omului (N.B. Spiritismul şi ale sale învăţături). Iată, aceasta este arta !“.

Acest exemplu era evocat pentru o scriitoare începătoare, în nuvela căreia eroul fabrica din prescură şi vin o inimă de om, ceea ce este „prea naiv şi naturalist", observa romancierul.

Referindu-se la comparaţiile făcute de critica literară a timpului dintre opera lui E. T. A. Hoffmann şi Edgar Poe, Dostoievski a remarcat calitatea diferită a fantasticului la fiecare dintre cei doi scriitori. După părerea sa, proza lui Poe nu se poate încadra decît formal m literatura fantastică : : „Scriitorul pleacă, de exemplu, de la ipoteza că mumia aflată de cinci mii de ani în piramida egipteană este trezită la viaţă prin galvanizare. Se admite, de asemenea, că mortul, tot datorită galvanismului, este în stare să ne destăinuie trăirile sale, şi altele, şi altele. Dar aici nu avem de a face cu genul fantastic în sensul strict al cuvîntului. Edgar Poe nu face altceva decît

presupune posibilitatea exterioară a unui eveniment nenatural (de altfel, argumentează, uneori cu multă iscusinţă, şi posibilitatea lui reală) şi, admiţînd acest eveniment, în rest este cu totul fidel realităţii. Nu acelaşi caracter are fantasticul de exemplu la Hoffmann. Acesta personifică forţele naturii : povestirile sale sînt populate de vrăjitoare, de duhuri ; mai mult, uneori el îşi caută idealuri în afara limitelor pămînteşti, într-o lume neobişnuită, pe care
o consideră superioară şi se pare ca el însuşi crede în existenţa necondiţionată a acestei lumi fermecate" [32].

Excepţionalul, fantasticul, faptul divers, senzaţionalul sau banalul virtual pot dobîndi valori artistice, dar aceasta nu constituie însuşirea lor intrinsecă. Criteriile valorice ale artisticului sînt, deci, superioare, definitorii în operă.

*
* *

Spectrul armoniei-disarmoniei şi înţelegerea substanţei înseşi a artisticului lărgesc considerabil cîmpul poeticii dosto- ievskiene. De aici ajungem în vecinătatea opţiunilor romancierului în domeniul stilului, precum şi al gustului său estetic.

Estetica .şi problemele poeticii

39

Mult timp critica l-a considerat pe Dostoievski un artist dionisiac, în sensul că arta sa este disarmonică, construita pe formule contorsionate, colţuroase, greoaie. Universul său artistic apare în această viziune sumbru, tenebros, lipsit de lumină. Din aceste motive, Merejkovşki îl contrapunea pe „modernul", dionisiacul Dostoievski lui Lev Tolstoi, artist „clasic", apolinic şi armonios.

Cu timpul, mai ales în urma studierii mai atente a aprecierilor critice şi a gustului estetic al scriitorului, pe fundalul amintitei comparaţii, mai precis al contrapunerii absolute, a apărut un paradox : cînd au fost luate în consideraţie criteriile axiologice aplicate şi gustul estetic ale lui Dostoievski, s-a constatat, pe de o parte, preferinţele sale pentru un Rafael sau Puşkin, deci pentru maniera clasica, armonioasă, iar pe de altă parte, contrastele, abisurile, dis- armonia, „haosul", substratul intelectual şi alte trăsături ale artei sale moderne. Atunci s-a acreditat teza, conform căreia Dostoievski, tenebros şi disarmonios, caută la alţi artişti, ca o compensaţie, ceea ce el nu are.

Ar fi nedrept să nu recunoaştem meritul acestor consideraţii, ca şi altele privind încercarea c!e a cunoaşte personalitatea lui Dostoievski. Autorii lor şi-au concentrat atenţia asupra unor calităţi reale, e drept unilateral văzute, ale operei şt ale gustului estetic ale romancierului. Astăzi însă, pe baza unei noi interpretări şi acumulări de date, vedem altfel lucrurile.

Arta lui Dostoievski nu ni se mai dezvăluie numai prin trăsăturile sale întunecate şi prin disarmonie, astăzi sesizăm cu acuitate şi lumina, şi armonia, şi frumosul autentic sau afirmarea idealului. Din cauza haosului

dominant în epocă, aceasta afirmare a căpătat forma aspiraţiilor, dar frumosul ce implică într-o formă sau alta armonia, este calitatea intrinsecă a personalităţii lui Dostoievski. Principiul de bază al artei dostoievskiene nu prevede înfăţişarea infernului fără cer, a extremelor ca atare, a subiectivului, ci cuprinde excepţionalul ca manifestare a generalului, contradicţia obiectivizată cu multiplele ei elemente, contrapunctul, umbra con- trapusă luminii şi invers. La fel se întîmpla şi în privinţa gustului său estetic; manifesta în egală măsură sensibili

tate pentru frumos şi pentru satiric, iar în mod deosebit îl atrăgea tragedia şi aspiraţia spre ideal.

Este adevărat că, în pictură, opera preferată a scriitorului a fost Madona Sixtină a lui Rafael ; alte opere ale aceluiaşi artist şi ale altor reprezentanţi ai Renaşterii — toţi apolinici, stenici şi luminoşi — s-au bucurat, de asemenea, de aprecierea sa. Printre aceste' tablouri se numără şi Peisaj marin cu Acis şi Galateea de Claude Lorrain, încarnare a armoniei însăşi şi a vieţii fericite, a „vîrstei de aur“. Dar nu apare oare acest motiv de atîtea ori şi în operele sale ? în Adolescentul sau în Fraţii Karamazov, în Visul unui om ridicol devenind chiar central ? Pe de altă parte, tabloul care a produs asupra lui cea mai puternică impresie

— aducîndu-1 în pragul crizei de epilepsie — a fost Hristos coborît de pe cruce de Holbein cel Tînăr, o operă sumbră, cutremurătoare prin ideea lucidă a morţii, excluzînd chiar credinţa în viaţa de apoi. Idolii lui Dostoievski au fost Shakespeare şi Puşkin ; foarte mult îi aprecia pe Cervantes şi Tolstoi, dar aspectele abisale şi tragice din opera acestor scriitori îl atrăgeau nu mai puţin decît cele sublime, armonioase.

în impresiile sale despre operele de artă plastică, în aprecierile sale critice descoperim aceleaşi idei şi înclinaţii estetice ca şi în romane. Pe Hoffmann îl aşază mai presus decît Poe, pentru că primul „are ideal, uneori, imprecis formulat, dar în acest ideal găsim puritate, frumuseţe reală, autentică, proprie omului". La fel în creaţia proprie : cel mai dificd şi cel mai de preţ obiectiv de realizat era considerată „figura omului — întruchiparea reală a frumosului", adică figura lui Mîşkin din romanul Idiotul. în Prefaţă la publicarea traducerii |romanului <„Notre Dame de Paris“ de Victor Hugo, Dostoievski aminteşte că arta scriitorului francez era definită, în jurul anului 1830, prin formula Le laid, c’est le beau, pe care o consideră ca manifestare a rutinei pline de automulţu- mire, o formulă „stupidă şi caricaturală", dacă este înţeleasă ad litteram. Fizicul monstruos al lui Quasimodo este asociat de cititor, spune Dostoievski, cu starea sălbatică, cu asuprirea cruntă a poporului francez în evul mediu, popor în sufletul căruia se trezeau deja dragostea pentru adevăr, dorinţa arzătoare a dreptăţii, forţe încă nebănuite.

Optînd pentru înfăţişarea realităţii actuale, fluide, haotice sau în stare magmatică, Dostoievski vorbeşte deseori despre dificultăţile care stau în faţa

artistului contemporan, dificultăţi necunoscute confraţilor din epoci mai liniştite. în finalul romanului Adolescentul, un cititor implicat, devenit de fapt critic şi sfătuitor al naratorului, declară, simulînd modestia, dar în substrat ascunzînd orgoliul creatorului, că el, în locul unui romancier, n-ar vrea să scrie despre o astfel de „familie accidentală" ca a lui Arkadi, eroul-povestitor : „Ar fi o muncă ingrată şi n-ar promova frumosul. Şi apoi, asemenea tipuri abia se conturează acum, şi de aceea nu pot fi cristalizate în artă. în asemenea cazuri sînt posibile erori grave, exagerări, omisiuni, fiindcă te bizui mai mult pe intuiţie. Şi atunci, mă întreb, ce să facă un scriitor care nu vrea să scrie numai romane istorice, fiindcă e stăpînit de dorinţa de a oglindi actualitatea ? Nu-i rămîne decît să intuiască fenomenele şi... să greşească. Totuşi, «însemnări» ca ale dumitale ar putea servi drept material pentru o viitoare operă literară, pentru viitoarea frescă a unei epoci haotice, atunci cînd ea va aparţine trecutului. O, cînd realitatea de azi nu va mai fi actuală şi viitorul va deveni prezent, atunci artistul de mîine va putea să toarne în forme armonioase pînă şi destrămarea şi haosul de azi“

O nouă abordare a poeticii lui Dostoievski o să ne demonstreze în ce măsură a creat, totuşi, el însuşi forme armonioase. Acest demers la prima vedere ar putea să pară paradoxal, să frizeze chiar, pentru unii, opacitatea faţă de maniera specifică a scriitorului. Adevărul este însă că noi nu ne referim la o armonie superficială, ci la una ascunsă, de adîncime, care, manifestîndu-se sub impulsul acţiunilor contrare, este chiar mai puternică. Acest echilibru fundamental al contrariilor, al complexităţii susţine suprastructura stilistică cu formele sale deseori aproape incorecte, „neglijente", dar funcţionale.

în poetica teoretică, această formulă artistică originală îşi găseşte confirmarea în conceptul imaginii artistice plastice şi obiective, vizînd atît reprezentarea-sugerare, cît şi aprecie- rea-idee ; iar în înţelegerea substanţei formula respectivă vizează însuşi artisticul.

în estetica europeana şi, în particular, în cea rusă; predecesorii lui Dostoievski au surprins din diverse unghiuri specificul artei, elaborînd o serie de concepte. Belinski, de exemplu, venind după Hegel, a descifrat atît conţinutul specific, concret-obiectual, ideatic şi afectiv al artei, cît şi forma ei în „imagini şi tablouri*'. El făcea, de asemenea, diferenţiere între poezia subiectivă şi cea obiectivă, între o operă poetică şi alta — artistică, elaborînd, pînă la urmă, conceptul specificităţii artistice (teoria hudojestvennosti)[34]. Acest concept a devenit un loc comun al criticii şi în general al literaturii ruse, fiind acceptat nu numai de Cernîşevski sau Dobroliubov, de exemplu, dar şi de Turgheniev sau Gon- cearov.

Vorbind despre experienţa sa de creator, Dostoievski nu o dată se referă la natura, la calitatea imaginii artistice şi a operei literare în ansamblu. în scrisoarea din 12 ianuarie 1868, adresată lui Apollon Maikov, scriitorul, care lucra atunci la romanul Idiotul, îşi exprimă speranţa că nu va fi „părăsit de Muze şi pînă la sfîrşitul anului ideea poetică va apărea la orizont şi se va

desfăşura artistic ca să-i satisfac pe toţi. Acest lucru mi s-a părut cu atît mai verosimil, cu cît în capul şi în sufletul meu tot timpul se ivesc, îşi anunţă prezenţa gînduri artistice în stare embrionară. Dar, apărînd, ele doar licăresc ; este nevoie însă de încarnarea lor deplină, ceea ce are loc întotdeauna întîmplător şi pe neaşteptate, şi este imposibil să ştii cînd anume ; mai tîrziu însă, avînd în inimă imaginea deplină, poţi să treci la realizarea artistică. Aici poţi să faci calcule chiar fără greş**.

Cu cîţiva ani mai tîrziu, scriitorul, diferenţiind noţiunile de poetic şi artistic, le atribuie nu numai etapelor de gestaţie ale operei şi realizării ei, ci le foloseşte pentru a grada valorile estetice. Printre ciornele romanului Adolescentul găsim următoarea formulare a acestei idei : „Pentru a scrie un roman este nevoie, înainte de toate, de trăirile reale care au pătruns în inima autorului. Aici e treabă de poet. Din aceste emoţii şi impresii se dezvoltă tema, planul ansamblului armonios, închegat. Aici e deja treabă de artist, deşi artistul şi poetul se ajută reciproc şi în această privinţă şi în cealaltă, deci în ambele cazuri**[35].

Estetica fi problemele poeticii

43

Năzuinţa supremă a prozatorului Dostoievski era depăşirea fazei poeticului şi atingerea culmilor artisticului. Deseori era mîhnit cînd nu reuşea să atingă acest scop, intrinsec personalităţii sale. Dar, observa că în unele, e drept puţine,, cazuri, nu reuşesc nici idolii săi, Shakespeare şi Puşkin.

în roman sau nuvelă, ideea poetică trebuia să fie încarnată în tipuri şi caractere atît de clar şi plastic-sculptural exprimate, îneît să aibă coordonate multidimensionale, cititorul avînd posibilitatea să le înţeleagă la fel cum le înţelege şi autorul. Lipsa clarităţii era considerata deficienţă artistică- în arta lui Dostoievski se întîlnesc două tendinţe contrare : pe de o parte, aspiraţia spre gîndirea, viziunea epica obiectivă, pe de altă parte — tendenţiozitatea, respingerea epicului impasibil ca ceva inaderent epocii moderne. Dar sînt,. oare, aceste două tendinţe contrare pînă la capăt, incompatibile ? Nu pot contribui oare ambele în cadrul aceleiaşi opere- la crearea noilor valori estetice ? în poetica scriitorului, predominantă rămîne cerinţa artisticului, căci chiar şi orientarea cea mai bună nu poate fără acesta să-şi realizeze întreprinderea ; „artisticul este mijlocul cel mai bun, cel mai convingător, cel mai sigur, cel mai accesibil maselor".

Ca artist, Dostoievski se realizează în lupta de a conferi armonie disarmoniei, de a surprinde în imagini bine conturate şi contrastante complexitatea existenţei umane, dialectica gîndurilor şi a sentimentelor.

II

Arta naraţiunii

Secolul al XX-lea îl cunoaşte pe Dostoievski, poate, în primul rînd, datorită artei sale narative. Romanul modern, în- scriindu-se în tradiţia lui şi a altor precursori, unii dintre ei mai vechi decît el, a beneficiat din plin de experienţa lui artistică.

Prima etapă a receptării operei, care a durat pînă la sfîrşitul secolului trecut, a fost într-o măsură sensibilă umbrită de neînţelegerea variatelor

perspective narative noi sau utilizate de Dostoievski cu semnificaţii noi, ceea ce a dus la interpretări denaturate, pe baza identificării autorului cu povestitorul fictiv sau, şi mai des, cu unul sau altul din personajele sale. Cititorii se simţeau, totuşi, copleşiţi de rezultatul lecturii, de rara forţă expresivă a romanelor, surprinşi că „se prăbuşesc toate zidurile despărţitoare dintre ei şi viaţă“.

Cauza unui asemenea efect a început să fie desluşită mai convingător odată cu studiul aprofundat al poeticii, axat pînă acum în bună parte pe specificul romanului ca structură epică.

Interpretarea critică a operei, cercetările dedicate poeticii dostoievskiene din ultimele decenii au fost centrate în mare măsură pe problemele naraţiunii şi pe cele adiacente ei. Modelele narative există de cînd lumea sau, mai precis, de cînd au apărut miturile care, într-o epocă preistorică, erau nu numai magie, ci şi ştiinţă, şi artă. Din mit nu lipseşte niciodată evenimenţialul comunicat, deci, nici modalitatea de comunicare. Pe plan teoretic, grecii antici au abordat şi situaţiile narative în cadrul examinării genurilor literare

concepute de Platon nu numai ca diverse tipuri psihologice de creatori, dar şi ca structuri superficiale, gramaticale[x]. Aristotel se referă şi la structurile profunde. în orice caz, ideea aristoteliană despre încadrarea în structura epică a „povestirii prin gura altuia", indiferent de forma gramaticală, poate fi considerată primul postulat al teoriei moderne a naraţiunii[2].

Ultima jumătate de secol ne-a dezvăluit atît de multe în domeniul poeticii naraţiunii, cît nu au reuşit să ne dezvăluie cele două milenii şi jumătate de la Aristotel pînă astăzi. Şcoala formală rusa, structuralismul, teoria textului şi naratologia semiotică au fost acele orientări ştiinţifice care au dus la un progres remarcabil în descrierea şi interpretarea situaţiilor narative, atît de importante pentru arta romanului în secolul al XX-lea. Dostoievski s-a dovedit nu numai precursor al romanului modern, exercitînd o puternică în- rîurire asupra celor mai importante orientări din literatura secolului, dar opera lui a constituit şi obiectul cercetărilor, pe baza cărora au fost elaborate, în bună parte, teoriile actuale ale naraţiunii. Sinteza acestor cercetări nu poate fi cuprinsă într-un singur studiu şi vom reţine deci doar unele aspecte care ne par esenţiale, necesare abordării structurilor artistice ale operei dostoievskiene. Pe de altă parte, dacă cineva ar dori să realizeze o sinteză a cercetărilor dedicate în ultimele decenii poeticii dostoievskiene, ar fi nevoit să situeze în centrul acestei sinteze aceleaşi probleme ale naraţiunii. Deci şi încercarea noastră de a spune ceva nou despre arta literară a lui Dostoievski ne obligă să pornim tot de aici.

în zorii civilizaţiei umane, trecerea de la mit la basm a marcat crearea formelor epice, structurarea materialului evenimenţial conform unor principii compoziţionale bine determinate. Este vorba de structura povestirii, a unei istorisiri, de ordonarea „funcţiilor" (acţiunilor) eroului. S-a ivit apoi şi problema povestirii poveştii: cine şi cum povesteşte, precum şi multe alte

legităţi ale naraţiunii implicate deja în Iliada şi Odiseea. V. I. Propp, Tz. Todorov, E. M. Mele- tinski, Cl. Bremond şi alţii au dezvăluit multe secrete în acest domeniu.

în epoca Renaşterii, dar mai ales pe parcursul secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea, literatura universală a creat o

mare varietate de situaţii narative. La prima situaţie de baza, aceea de naraţie obiectivă — în numele autorului impersonal omniscient, legat de povestirea la persoana a treia, despre evenimente şi eroi — se adaugă situaţia a doua de bază cu multiple variante : — prin intermediar, povestirea în numele eroului sau al personajului secundar, martorul, al naratorului fictiv — de regulă, la persoana întîi[J]. Dacă în secolul al XIX-lea, în linii generale, predomina prima situaţie narativă, cea obiectivă, la Dostoievski însă, şi mai ales în romanul secolului al XX-lea, întîietatea o capătă variantele situaţiilor narative aparţinînd categoriei a doua, deci altaie decît cea „clasică". S-a remareat (la noi acest lucru l-a făcut Romul Munteanu, analizînd romanul epocii luminilor[4], Silvian Iosifescu, descifrînd „mobilitatea privirii" naratorului din secolul al XX-lea[5], Mioara Apolzan, care abordează romanul românesc contemporan[c]) că perspectiva narativă neclasică — prin intermediar, prin tehnica digresiunii, depăşind timpul linear, în numele eroului etc. — a fost folosită de fapt mai de mult[7]. Acelaşi lucru s-a întîmplat şi în literatura rusă înaintea lui Dostoievski. Astfel, Gogol recurge nu numai formal-convenţional la povestirea prin intermediar, ci implică în limbajul acestuia vorbirea indirectă, iar Ler- montov foloseşte în Un erou al timpului nostru o mare varietate a situaţiilor narative : povestitorul fictiv — ofiţerul călătorind prin Caucaz, personajul secundar-martorul, persoana întîi a eroului în jurnalul lui Peciorin. La Dostoievski şi la urmaşii lui se petrec însă schimbări radicale.

1

Debutul lui Dostoievski — romanul Oameni sărmani, apărut în 1846 — a fost un moment cu totul deosebit, atestînd de la prima verba un talent de excepţie (prin forţă şi originalitate). Noutatea operei era surprinzătoare la toate nivelurile structurii ei artistice : reprezentanţii drojdiei societăţii, aproa- pe paria, deveneau eroi romaneşti, orizonturile noi ale umanismului ne aduceau în pragul unor reevaluări, vizînd însă şi întocmirea orînduirii existente. Forma tradiţională, convenţională a romanului în scrisori era folosită pentru rea-

Uzarea unor procedee de sondare a psihicului, a conştiinţei într-o modalitate care implica o nouă structură narativă. Modalitatea respectivă — încredinţarea misiunii de narator eroului nu doar formal, ci de facto — nu a fost sesizată de o parte a publicului cititor şi Dostoievski deplîngea acest fapt în scrisoarea din 1 februarie 1846 către fratele său Mihail. „Nu înţeleg cum se poate scrie într-un asemenea stil, spune el, avind în vedere pe cititorii «fără

cultură». S-au obişnuit să vadă peste tot mutra autorului, dar eu nu le-am aratat-o pe a mea. Ei nu sînt în stare să-şi dea seama că vorbeşte Devuşkin şi nu eu, şi că Devuşkin nici nu poate să vorbească altfel. Se susţine că romanul este prolix, cînd, de fapt, nu se află în el nici un cuvînt de prisos".

Al doilea roman, Dublul, apărut în acelaşi an cu Oameni şarmant, nu prezintă nimic deosebit din punctul de vedere al structurii narative superficiale : povestirea clasică în numele autorului, la persoana a treia, îl încadrează perfect în prima categorie a situaţiilor narative, care este şi cea mai obişnuită. Tipul structurii narative în sine nu prezintă însă valoare artistică, aceasta din urmă fiindu-i împrumutată de funcţiile sale decise de creator. Ceea ce a fost descoperit mult mai tîrziu. In lucrările sale Despre morfologia stilului şcolii naturale, încercare de analiză lingvistică a poemului peters- burghez „Dublul“ (1922) şi Contribuţii la crearea teoriei limbajului poetic (1927), Viktor Vinogradov a intuit arhitectonica romanului dostoievskian prin analiza limbajului povestirii. Anticipînd teorii narative moderne, Vinogradov distingea, alături de noţiunile de povestitor, personaj, şi noţiunea de autorul implicat in operă, imaginea autorului {obraz avtora) — ceea ce corespunde, în linii mari, cu termenii „punctul de vedere în roman" (point of view in fiction) la Percv Lubbock şi N. Fridman, „situaţiile narative tipice" la K. F. Stanzel, „vocea auctorială" la W. C. Booth ş.a.

Reluînd o observaţie a lui Belinski despre romanul Dublul, potrivit căreia autorul în această operă „povesteşte istoria eroului în numele său, dar absolut cu cuvintele şi noţiunile acestuia", Vinogradov dezvăluie implicaţia amplă în textul naratorului a limbajului oral şi scris al funcţionarilor, fără o altă motivaţie decît cea artistică şi anume: obţinerea efectului comic. Masca povestitorului ascunde chipul eroului da

torită implicării limbajului său prin stilul indirect liber şi „dat fiind că Goliadkin spune acelaşi lucru nu numai cu cuvinte, dar şi prin mijloacele de expresie motrică : felul cum se prezintă, privirea, gesticulaţia, mişcarea — devine pe deplin explicabil că aproape toate descrierile sînt îmbibate cu citate din Goliadkin (mărturisind elocvent comportarea lui obişnuită, tipică)“ [8].

Deoarece povestirea îmbracă masca eroului, situaţia narativă dobîndeşte la Dostoievski o calitate specifică : enunţul narativ se face, de cele mai multe ori, în numele observatorului ocular. Suportul lexical al acestei optici este constituit dintr-o serie de expresii ca „după cum se pare“, „după cum se vede", „se poate observa", din succesiunea stărilor „într-o clipă", din acumularea verbelor de mişcare, care se întîlnesc frecvent în text. Povestitorul imită pe Goliadkin ca un actor, fiindcă autorul se lasă substituit, de cele mai multe ori, de un povestitor intercalat, menţinînd modalitatea comunicării enunţului la nivelul autoaprecierii eroului sau adoptînd comunicarea din perspectiva dublului acestuia. Discursul epic se suprapune şi se identifică deseori cu limbajul lui Goliadkin, adică naratorul se confundă cu eroul. „Acest procedeu de naraţiune novator — conchide la un moment

dat Vinogradov — se aplică conceptului de personalitate, de „imagine" a autorului, şi aici rezidă cauza insuccesului pe care l-a avut romanul Dublul“ [9]. în realitate, acest insucces, de altfel parţial, se explică, după părerea noastră, cel puţin prin două motive : pe de o parte, noul procedeu nu a fost înţeles pe deplin de o anumită categorie de cititori, ceea ce spune şi Vinogradov, iar pe de altă parte, acest procedeu, care nu se cristalizase încă, nu revela totdeauna suficient de clar intenţiile şi poziţia autorului. Analizînd structurile de adîn- cime, motivele şi semnificaţiile simbolice ale romanului Dublul (într-un studiu inclus în acest volum) am ajuns la concluzii care confirmă ipotezele vag formulate de Vinogradov în privinţa cauzelor insuccesului la public. Pentru a ilustra valabilitatea acestor concluzii, vom da un exemplu privind structurile narative.

Goliadkin-senior, aflat în faza acută a dedublării, asociată deja cu semnele alienării mintale, trece prin chinurile incertitudinii, legate de existenţa/inexistenţa dublului său.

ca fantomă şi ca figură reală a colegului de serviciu. El crede deja în dublul său, care apare pe neaşteptate. La început se pregăteşte, parcă, perceperea întîmplării cu ochii eroului, dar, deocamdată, se povesteşte în numele autorului : „Uşa ce dădea spre camera vecină scîrţîi încet, prelung şi sfios ; era ca şi cum ar fi anunţat că face loc unei persoane cu totul neînsemnate, şi o figură, de altfel prea bine cunoscută domnului Goliadkin, apăru modestă în faţa mesei la care lucra eroul nostru. Să nu vă închipuiţi cumva că, pentru a vedea toate acestea, domnul Goliadkin a trebuit să-şi ridice capul — nicidecum ! I-a fost de ajuns o singură ochire piezişă şi scurtă, ca o clipire, ca să afle totul, ca să înţeleagă totul, pînă la cel mai mic detaliu. Copleşit de ru- şine, îşi vîrî nasul în hîrtii exact în scopul pentru care îşi vîra capul în nisipul fierbinte un struţ urmărit de vînă- tor...“ [10].

în biroul obişnuit se instalează tăcerea prevestind ceva „ciudat, nemaipomenit, monsti-uos. Orice semn de surprindere saa de mirare ar fi fost pe deplin justificat. Toate acestea, bineînţeles, trecură doar ca o sclipire de fulger prin capul domnului Goliadkin, în timp ce tot trupu-i înfiorat se perpelea în para unui foc nevăzut. Avea şi de ce, sărmanul. Omul care se aşezase în faţa domnului Goliadkin — era coşmarul de aseară al domnului Goliadkin, într-un cuvînt, era însuşi domnul Goliadkin, dar nu acel domn Goliadkin care şedea acum pe scaun cu gura căscată şi cu condeiul înţepenit în mînă; nu acela care avea obiceiul să se strecoare discret şi să se piardă în mulţime ; în sfîrşit, nu cel ce avea un mers ce părea a spune : «nu vă atingeţi de mine, că nici eu nu vă voi atinge», sau «nu mă atingeţi, nici eu nu vă ating» — nu, omul acesta era un alt domn Goliadkin, absolut altul, dar întru totul asemănător celui dintîi !!...“

Aici — cu excepţia propoziţiilor subliniate — totul aparţine, la nivelul structurii narative de adîncime, eroului, dar textul este atribuit — formal şi în parte gramatical — autorului. Deci, nu este vorba numai de implantarea cuvintelor şi noţiunilor caracteristice eroului în limbajul povestitorului, de

stilul indirect liber, ci de o situaţie narativă mai cuprinzătoare, dat fiind faptul că identificarea dublului fantomatic şi malefic cu noul slujbaş tînăr nu are loc decît în

conştiinţa în curs de destrămare a eroului. Aces-t lucru se confirmă imediat în desfăşurarea acţiunii, pentru că la întrebările curioase ale lui Goliadkin şeful sau îi răspunde : „Exact, avem un funcţionar nou, cu numele la fel cu al dumitale, Goliadkin“.

Noul procedeu atingea, în perimetrul fragmentului şi în planul izolat al naraţiunii, cotele superioare ale eficacităţii, dar în ceea ce priveşte construcţia ansamblului Dostoievski era încă departe de culmile artei sale. A urmat o perioadă de lungi căutări, prelungite forţat şi de anii ocnei ; au apărut alte nuvele şi romane, pînă cînd s-a ajuns să se constituie, în plenitudinea lor, structurile narative dosto- ievskiene. Aceste structuri apar în pragul marilor romane, în însemnările din subterană — opera ce a stîrnit de-a lungul deceniilor aprige controverse în cercurile literare, iar în primele variante ale romanului Crimă şi pedeapsă sînt fundamentate din nou, la un nivel superior. Dar aceste două experienţe sînt prea importante, şi cer să ne oprim asupra lor.

2

La începutul deceniului al şaptelea, Dostoievski se angajează tot mai mult în polemică nu numai pe probleme literare, dar şi ideologice. La experienţa ocnei se adaugă noi experienţe nu mai puţin importante : viaţa politică a „anilor ■şaizeci" oferă, poate pentru prima dată în istoria Imperiului ţarist, clocotul mişcării de eliberare care se revarsă peste opreliştile regimului şi se constituie în acţiuni publice. Prin editarea revistelor „Vremea" şi „Epoha", fraţii Dostoievski se manifestau ca cetăţeni. Călătoria romancierului — atît de sensibil faţă de tot ce este nou — în Occident îi deschidea largi orizonturi istorice cu toate contradicţiile progresului în condiţiile societăţii capitaliste. Situaţia sa materială falimentară, pierderea tragică a primei soţii şi a fratelui, zbuciumul pasiunilor îl aduceau faţă în faţă cu problemele existenţiale şi sociale. Ca o reacţie împotriva golului etic şi spiritual observat în mediul intelectualilor ruşi „rupţi de popor" şi în societăţile burgheze occidentale, se naşte teoria

sa „poporul — sol vital" (pocivennicestvo). Contextul ideologic în care au apărut Însemnările din subterană (1864) este definit, deci, prin complexul de idei din Amintiri din Casa jnorţilor (1860—1862), implicînd şi prerogativele identificării cu poporul asuprit şi patriarhal, cu „viaţa vie“ ca valoare umană supremă, probleme abordate în publicistica din revista „Vremea", în primul rînd, în Însemnări de iarnă despre impresii de vară (1863), în care este evidenţiată, şi respinsă, criza morală din societatea capitalistă dezvoltată, este respins nihilismul etic şi izolarea individului lipsit de principii spirituale esenţiale.

Am reamintit doar cîteva fapte, cîteva coordonate ideologice, indicînd împrejurările în care au apărut Însemnările din subterană, al căror text urmează să fie examinat ca atare de noi exclusiv din punct de vedere al perspectivei narative, avînd un rol decisiv în definirea punctului de vedere auctorial. Deocamdată facem, deci, abstracţie de interpretările existente ale acestei opere, interpretări care, pe baza identificării personajului central (naratorul) cu autorul, ajungeau de multe ori la concluzii nefondate, aberante chiar, dacă avem în vedere textul şi ideile social-filozofice reale ale lui Dostoievski.

Nuvela eseistică Însemnări din subterană, constituită în prima sa parte din spovedania eroului, sintetizînd crezul său social-filozofic şi etic, iar în a doua parte, dintr-o structură propriu-zis epică, alcătuită din cîteva episoade, este o naraţiune a eroului la persoana întîi. Acest fapt artistic este consemnat într-o trimitere de la subsol, la titlul părţii I, Subterana, lucru destul de neobişnuit în proza beletristică, cu atît mai mult cu cît această notă poartă semnătura scriitorului cu numele întreg. Iată textul notei :

„Atît autorul însemnărilor, cît şi «însemnările» sale sînt, fireşte, rodul închipuirii. Cu toate acestea, persoane ca autorul unor asemenea însemnări nu numai că pot fi întîlnite, dar existenţa lor este chiar inevitabilă în societatea noastră, ţinînd seama de condiţiile în care s-a format societatea. Am vrut să înfăţişez publicului, mai pregnant decît de obicei, un caracter din trecutul apropiat. Reprezentantul unei generaţii pe cale de a se stinge. în acest fragment, intitulat Subterana, persoana în cauză se prezintă pe sine, îşi pre-

zintă concepţiile şi vrea parcă să explice cauzele care au determinat şi care trebuiau să determine apariţia ei în mijlocul nostru. Fragmentul următor va reproduce «însemnările» de astă datăautentice ale personajului despre unele întîmplări din viaţa sa“ [n].

Povestirea din perspectiva eroului este nu numai strict respectată, dar şi evidenţiată cu multă insistenţă prin repetiţii. în primele două rînduri : „Sînt un om bolnav... Sînt un om rău. Un ins deloc atrăgător. îmi dă de furcă, bănuiesc, ficatul. De altminteri, habar n-am ce-i cu boala mea...“. în original se repetă de cinci ori, perfect în spiritul limbii ruse, pronumele „eu“. Primul capitol al primei părţi se termina în felul următor : „...despre ce poate vorbi cu maxime satisfacţii un om cumsecade ? Răspuns : despre dîn- sul. Ei, atunci despre mine voi vorbi şi eu“ ; iar al doilea capitol începe astfel : „Aşadar, domnilor, acumaş ţine să vă povestesc — fie cămă ascultaţiori nu, — cum de n-am fost în stare să devin măcar muscă. V-o declar solemn : am vrut de nenumărate ori să devin muscă.

în nuvelă, povestirea la persoana întîi a eroului nu se Teduce la rolul structurii superficiale, la forma gramaticală a enunţului, ci cuprinde structurile de adîncime. Naraţiunea se realizează nu numai în numele

eroului, dar şi din punctul lui de vedere, făcîndu-se apel la noţiunile sale. Spovedania se dovedeşte adecvată pentru explicitarea sentimentelor, trăirilor, ca şi pentru postularea poziţiilor ideologice ale eroului, căci personajul dostoievskian devine aici pentru prima dată erou ideolog în sensul deplin al cuvîntu- lui. Nihilismul acerb îl transformă pe acest personaj în anti-erou : „Acum îmi duc zilele, cîte mi-au rămas, în bîrlog, sîcîindu-mă singur cu consolarea răutăcioasă, cu totul deşartă, că omul deştept nici n-are cum deveni realmente ceva : numai imbecilul devine ceva. Da, vă rog : omul inteligent din secolul al nouăsprezecelea trebuie, are obligaţia morală să fie o fiinţă prin excelenţă fără caracter ; iar omul de caracter, omul de acţiune, trebuie să fie o fiinţă prin excelenţă mărginită".

Dezbaterea filozofică — cerînd expunerea la persoana întîi — ocupă un loc important în însemnări din subterană [1]~. Această dezbatere nu se situează însă la nivelul

superior al operei, fiind subordonată problemei centrale a nuvelei, antinomiei de bază a antieroului : setea de viaţă — distrugerea vieţii prin nihilism etic, izolare, egoism exacerbat, capriciu ; conştiinţa propriei monstruozităţi — convingerea că şi alţii sînt la fel.

Cu identificarea tipului de povestire — în numele eroului, la persoana întîi — abia am început descrierea structurilor narative dostoievskiene care se caracterizează prin complexitate şi polifonism. Dat fiind caracterul antinomic al eroului subteranei, vocea sa nu este univocă, ci polifonică. Lipsa de caracter, oscilaţiile permanente sînt întruchipate într-un concert al vocilor interioare : „Mai bună decît toate rămîne inerţia conştientă ! Aşadar, trăiască bîrlogul subteran ! Deşi am spus că invidiez omul normal de mă arde la ficaţi, totuşi, date fiind condiţiile în care îl văd, n-aş vrea să fiu în locul lui (cu toate că nu voi înceta să-l invidiez). Nu, nu, subterana e totuşi mai avantajoasă ! Aici, cel puţin, poţi... Eh, uite că mint şi-acuma ! Mint : deoarece ştiu sigur, aşa cum ştiu că doi ori doi fac patru, că nu subterana-i mai bună, ci altceva, cu totul altceva, ceva după care-mi arde buza, dar nu-1 pot dibui nicicum ! Ducă-se naibii şi subterana !“

Structura narativă nu se reduce însă la vocile eroului- povestitor. Polifonia propriu-zisă începe cu introducerea în operă a altor voci, în primul rînd a vocilor adversarilor ideologici. în acest scop se foloseşte atît vorbirea directă cît şi stilul indirect liber. Polemizînd cu adepţii teoriilor ştiinţifice, eroul afirmă la un moment dat: „încercaţi de ziceţi nu. «S-avem iertare, vă vor apostrofa dumnealor, aici nu se admit nici un fel de obiecţii : asta-i exact ca în cazul lui doi ori doi fac patru ! Natura nu te-ntreabă ; puţin îi pasă de dorinţele dumitale, sau dacă-ţi plac ori ba legile ei. Eşti obligat s-o accepţi aşa cum este ; ca atare, să accepţi şi consecinţele. Zidul e zid... etc., etc.». Dumnezeule, dar mie ce-mi pasă de legile naturii şi de aritmetică ?...“.

Şi în alt loc, prin discursul indirect liber : „Atunci — mai susţineţi domniile voastre — vor apărea noi relaţii economice, gata fabricate, calculate şi ele cu precizie matematică ; aşa, toate întrebările vor dispărea într-o clipită, pentru

că li se vor găsi toate răspunsurile posibile. Atunci lu

mea îşi va dura palatul de cleştar. Atunci... Intr-un cuvînt, atunci va veni pasărea Kagan. Desigur, nu se poate garanta deloc (acum vorbesc eu) că, bunăoară, atunci n-o să ne plictisim îngrozitor (pentru că nu văd ce ne-ar mai rămîne de făcut, dacă totul va fi gata calculat în tabele) ; în schimb, toate vor fi extrem de rezonabile".

De remarcat că printre adversarii eroului se numără şi autorul însuşi, Dostoievski. Vorbind despre gemetele omului contemporan instruit, eroul-povestitor observă că el geme nu numai pentru că-1 dor dinţii ; „el nu geme ca ţopîrlanii, ci ca un om şlefuit de progres, de civilizaţia europeană ; ca un om «emancipat de legile şi de izvoarele poporane», cum se zice acum“. Cuvintele subliniate ne trimit la nişte concepte ale scriitorului însuşi, la tipul occidentalistului, la teoria „solul este poporul[44] (pocivennicestvo).

Polifonia se împlineşte datorită vocii cititorului implicat. Aducem spre exemplificare începutul capitolului patru : „«Ha, ha, ha ! Păi după toate astea, dumneata ai fi capabil să afli desfătări şi-n durerea de dinţi !» veţi exclama, rîzînd.

— De ce nu ? vă voi răspunde eu. Sînt şi-n durerea de dinţi anumite desfătări".

în ultimul capitol al primei părţi, vocea cititorului este introdusă, de asemenea, prin citate şi formule de adresare, marcînd în acest fel discursul străin în monologul interior : „— Nu-i nimic ruşinos într-asta, nici înjositor ! îmi veţi spune poate, clătinînd din cap a dispreţ. Dumneata eşti însetat de viaţă şi rezolvi problemele vieţii singur, cu ajutorul harababurii logice [...] Vrei într-adevăr să spui ceva, dar, din teamă, îţi înghiţi ultimul cuvînt; pentru că n-ai curajul să-l rosteşti şi nu dai dovadă decît de-o obrăznicie laşă. Te lauzi că ai conştiinţă, dar nu faci decît să şovăi ; pentru că deşi mintea îţi funcţionează, inima îţi e întunecată de dezmăţ ; şi fără inimă curată, nu există conştiinţă deplină, adevărată. Şi eşti atît de plicticos cînd te tot bagi în sufletul omului, cînd te tot schimonoseşti ! Minciună, minciună şi iar minciună !

Fireşte, cuvintele atribuite aici domniilor voastre le-am scornit eu, pe loc. Din subterană provin şi ele".

Eroul subteranei, în calitatea sa de autor al însemnărilor şi potrivit firii sale — amator de paradoxuri, avocat

cu orice preţ al felului său de a gîndi şi de a specula totul, de a împroşca totul cu noroi — cînd confirma convenţia narativă plasmuind figura cititorului implicat, cînd o deghizează sau respinge ; acest ultim procedeu devine şi mai elocvent în continuarea pasajului citat mai sus, unde antieroul- povestitor declară că scrie numai pentru el, iar adresarea către cititor are un singur scop : uşurarea scrisului ; doar „e vorba despre formă şi numai despre forma". Revine însă imediat, confirmînd convenţia şi prezenţa cititorului

implicat, oferind, în acelaşi timp, o mică poetică a naraţiunii : „Iată, pesemne că aici v-aţi putea lega de ce-am spus pentru a mă întreba : dacă nu te gîndeşti deloc la cititor, atunci ce-ţi pui dumitale însuşi, negru pe alb, asemenea condiţii, ba că n-o să te ţii după vreun plan ori sistem, ba că o să notezi totul cum ţi-o veni în minte etc., etc. ? La ce bun atîtea explicaţii ? La ce servesc scuzele ?

— Uite-aşa, răspund eu.

De altminteri, la mijloc e o întreagă psihologie. Poate contribuie şi faptul că, cinstit vorbind, sînt un laş. Ori poate se mai adaugă şi faptul că, imaginîndu-mă înaintea publicului, îmi impun o comportare mai decentă cînd scriu. Pot fi o mie de cauze".

Vocile relativ independente, sînt totuşi corelate. Ele _ sînt acreditate de autor din punctul de vedere al autenticităţii enunţului, din punctul de vedere al adevărului-neadevărului exprimat. Acreditarea se face chiar în interiorul discursului, în interiorul unei singure voci prin conţinutul imanent, prin forţa convingerii acestuia, a logicii şi a realismului psihologic. în pasajul pe care l-am citat mai sus, din cuvîntul cititorului implicat se degajă cu putere adevărul : cu inima cuprinsă de dezmăţ, eroul nu poate să aibă conştiinţă autentică. Aserţiunea eroului privind raţiunea ca fiind doar o componentă a personalităţii umane, aserţiune îndreptată împotriva raţionalismului excesiv, se bazează pe legile logicii, deci este cel puţin parţial acreditată de autor : „Eu, de pildă, tind în chipul cel mai firesc să trăiesc pentru a-mi satisface întreaga capacitate vitală, nu pentru a-mi satisface doar capacitatea de a raţiona, adică, să zicem, doar a douăzecea parte din întreaga-mi capacitate de a trăi. Ce ştie raţiunea ? ştie numai ce-a apucat să afle (unele lucruri

poate că n-o să le afle niciodată ; chiar dacă asta nu-i o> consolare, de ce n-am spune-o ?) ; pe cîtă vreme firea omului acţionează în totalitatea ei, cu tot ce este sau are, conştient şi inconştient ; şi chiar dacă trăieşte în minciună, totuşi trăieşte".

Parodia este o tehnică aplicată pe scară largă în nuvelă. Chiar la nivelul eroului este respins nu „frumosul şi sublimul", ci mimarea, pîngărirea lor: poate oare un leneş şi mîncău, care îşi face titlu de glorie din faptul că se pricepe la vinul de Bordeaux şi nu face nimic altceva, să aibă conştiinţa împăcată şi să fie sensibil la frumos şi sublim ? „Visez de mult aşa ceva — spune cu ironie eroul. Patruzeci de ani m-a terorizat şi m-a călărit cum a vrut acest «frumos şi sublim» ; din păcate, am constatat la patruzeci de ani ; să-mi fi descoperit vocaţia din vreme — eh, toate ar fi mers altfel ! Mi-aş fi găsit uşor şi activitatea corespunzătoare : anume, aş fi băut în sănătatea a tot ce-i frumos şi sublim. Profitînd de orice prilej, aş fi lăsat mai întîi să-mi pice-n pocal o lacrimă, pe urmă l-aş fi dat duşcă, închinînd pentru frumos şi sublim. Aş fi decretat ale lumii toate frumoase şi sublime ; aş fi descoperit laturi frumoase şi sublime în cele mai cumplite şi mai incontestabile erori. Aş fi devenit lăcrimos ca un burete prea ud".

Rolul asumat aici de povestitor este un rol parodic. Mentalitatea parodiată

nu este nimic altceva decît ideologia liberală demagogică, ai cărei adepţi reproduceau în „anii şaizeci" formulele ce slujeau în epoca precedentă, în „anii patruzeci", pentru exprimarea unui ideal nobil, ca simple fraze, fără nici o legătură cu starea de fapt, cu realitatea. Acest divorţ dintre vorbe şi fapte se dezvăluie aici cu o autentică forţă a comicului prin contraste bine gradate, ajungîndu-se la sarcasm : „aş fi descoperit laturi frumoase şi sublime în cele mai cumplite şi mai incontestabile erori"
— spune povestitorul, substituindu-se demagogului sibarit.

în partea a doua a nuvelei, prin această formulă sînt persiflate nişte concepte pseudoromantice şi pseudoumaniste : „Şi cîtă iubire, Doamne, cîtă iubire mă năpădea uneori în visele mele, în aceste «mîntuiri întru frumos şi sublim» î Chiar dacă iubirea mea era de factură imaginară şi n-avea cum fi aplicată practic la nimic omenesc, ea mă burduşea

pînă la istovire, încît, practic, nici nu mai simţeam nevoia să trec la aplicări practice, deoarece asta ar fi însemnat un lux excesiv".

Motivul liberalismului demagogic cumulează aici visul romantic desuet pe baza principiului semnalat deja : divorţul dintre vorbe şi fapte, deci, la nivelul auctorial se respinge acest divorţ şi nicidecum frumosul şi sublimul. Numai pe baza unei neînţelegeri totale era posibilă interpretarea conform căreia Dostoievski ar fi eludat aici idealurile umaniste.

Cuvîntul eroului, primind acreditarea auctorială în mai multe compartimente ale sale, este discreditat în resorturile lui esenţiale. Mai precis, vocea eroului, fiind investită cu veridicitate psihologică, este respinsă, în acelaşi timp, din punct de vedere etic şi filosofic din cauza celor afirmate. Discreditarea se face prin logica imanentă a enunţului conţinut în discursul eroului, prin ironie şi autoironie, prin recunoaşterea dureroasă, chinuitoare că el este laş şi ticălos. Chiar renumita declaraţie cinică a egotismului acerb, cuvintele spuse Lizei („Eu de linişte am nevoie. Eu, ca să nu mai fiu tulburat de nimeni, aş vinde lumea întreagă pe doi bănuţi, făr-a sta pe gînduri. Dacă-i de ales : să se dărîme lumea, ori să-mi beau eu ceaiul, eu spun că mai bine s-ar dărîma lumea, numai să-mi pot eu bea ceaiul. Ştii asta, ori nu ? Uite, eu ştiu că-s un nemernic, un ticălos, un egoist şi-un trîntor“) izvorăsc dintr-un suflet cutremurat de oribila stare morală, deci enunţul declaraţiei se compromite din interior. De altfel, luciditatea eroului şi grăuntele de con-ştiinţă autentică, de omenie, din adîncul trăirilor sale, face ca discreditarea filosofiei lui să fie completă chiar la nivelul discursului său :

„Nu-i deloc interesant, zău, să tot înşir povestiri peste povestiri ca să arăt cum mi-am ratat viaţa, cum m-a cuprins descompunerea morală, zăcînd aici, în bîrlogul meu, frustrîn- du-mă de-un mediu corespunzător, dezobişnuindu-mă de tot ce-i viu, măcinat fiind, într-o subterană, de ură vanitoasă ; într-un roman e nevoie de-un erou, pe cîtă vreme aici sînt înadins strînse trăsăturile proprii unui antierou ; şi, asta în primul rînd, paginile mele vor face o impresie cum nu se poate mai dezagreabilă, pentru că toţi ne-am dezobişnuit

de viaţă şi, mai mult sau mai puţin, toţi ne poticnim. Ne-am dezobişnuit în asemenea măsură încît resimţim cîteodată nu ştiu ce dezgust faţă de «viaţa vie» ; de-aceea nici nu suportăm să ni se amintească de ea. Am ajuns pînă acolo, încît sîntem dispuşi să luăm adevărata «viaţă vie» drept o muncă, aproape un serviciu; şi, în sinea noastră, sîntem cu toţii de acord că tot mai bine-i să trăim după carte!"

Autoaprecierea povestitorului ca antierou coincide, fara îndoială, cu poziţia romancierului, iar tot ce urmează în text şi este subliniat de noi reprezintă într-o formă de tristă ironie a naratorului cuvîntul autorului, înglobat în monologul interior, în stilul indirect liber, şi chiar vorbirea directă — citarea formulei „viaţa vie“. în textele teoretice ale scriitorului noţiunea „viaţă vie“ ca şi ideile asociate de ea pot fi identificate cu uşurinţă.

în final, conform legilor compoziţiei inelare, apare din nou nota scriitorului, evidenţiind perspectiva narativa care a fost pe tot parcursul povestirii în numele eroului: „De altfel, «însemnările» acestui ins paradoxal nu se sfîrşesc aici. Nu s-a putut stăpîni şi a continuat. Dar sîntem şi noi de părere că ne-am putea opri aici“.

Punctul de vedere auctorial este afirmat în operă, bineînţeles, nu numai prin structura narativă — prin corelarea vocilor, a punctelor de vedere ale personajelor, prin corelarea aprecierilor implicate ale enunţului, prin logica şi veridicitatea psihologică intrinsecă a celor afirmate de vocile polifonice —, ci şi (dacă nu chiar în primul rînd) prin povestea însăşi, adică prin imanenţa naratumului. Destinul eroului desfăşurat în şirul unor întîmplări şi fapte ale sale, în evenimenţialul ca atare, conţine şi „judecarea" lui, verdictul obiectiv, de necontestat pe măsura înfăţişării artistice concludente. Episoadele din partea a doua a nuvelei confirmă printr-o modalitate epică ceea ce s-a declarat în genul prozei filozofice şi eseistice în prima parte. Nu reamintim decît cel mai important episod : povestea de dragoste a eroului şi a Lizei, femeia decăzută. Este reluat aici motivul din poezia lui Nekrasov, Cînd din bezna rătăcirii, în care eroul liric, un intelectual pătruns de idei luminoase, umaniste scoate din mocirla morală o prostituată, devenită femeia iubită, şi căreia îi propune să devină soţia lui : „Şi-n

casa mea, cu fruntea sus, / Tu intră liberă, stăpînă !“ Pole- mizînd cu Nekrasov în privinţa ideilor abstract-umariiste, în esenţă pe nedrept, Dostoievski merge pe aceeaşi linie a reabilitării femeii, decăzute din câuza unor împrejurări vitrege. De fapt, Dostoievski merge chiar mai departe, creînd un nou motiv literar : incapacitatea de a acţiona — de a trăi în sensul adevărat al cuvîntului şi, cu atît mai mult, de a „salva" pe cineva — a intelectualului modern înstrăinat, egoist, care se dovedeşte inferior unei femei trezite din decădere, fiindcă este lipsit de „viaţa vie“, de dragoste şi omenie. Orgoliul vanitos al antieroului nu face decît să trezească conştiinţa de om în eroina, care la rîndul ei ar fi fost capabilă să-l salveze, dacă criza morală a societăţii antagoniste, a civilizaţiei moderne i-ar fi lăsat omului din

această categorie posibilităţi de salvare. Eroul subteranei se dovedeşte, prin faptele sale, falimentar din punct de vedere moral şi filozofic.

Omul din subterană, capabil la întîlnirile cu eroina şi de „vorbe de milă", şi de suferinţă din cauză că nu poate fi bun, nu poate recunoaşte, chiar acum, după ce a jignit-o, că este mai rău decît Liza, îi provoacă acesteia o reacţie ciudată. „Iată ce s-a întîmplat, povesteşte eroul : ofensată de mine, călcată-n picioare, Liza a înţeles mult mai multe decît îmi închipuiam. A înţeles, din toate, ceea ce o femeie, cînd iubeşte sincer, va înţelege întotdeauna, înainte de orice : anume, a înţeles că eram un nefericit". Dar pentru el a iubi înseamnă „a tiraniza şi a manifesta superioritate morală“ ; măcinat de orgoliu, considera că în clipele cînd s-au iubit cu adevărat „ea era eroul, iar eu făptură umilită, zdrobită, cum fusese înainte-mi şi ea, atunci, cu patru zile în urmă". Deci, despărţirea după un moment de „viaţă vie" are loc sub acest spectru al filozofiei şi comportamentului omului din subterană, filozofie şi comportament mai mult decît falimentare. Verdictul, venind din interior, din factura epică a operei, este irevocabil şi de necontestat.

Examenul structurilor narative ne oferă repere sigure pentru interpretarea operei. In lumina semnificaţiilor care se desprind fără echivoc din text, afirmaţiile după care Dostoievski s-ar dezice de ideile sale umaniste din tinereţe,

de idealurile frumosului şi binelui, ni se par nefondate, de-a dreptul aberante. Ne referim la tezele lui Lev Şestov, potrivit cărora în Însemnări din subterană scriitorul s-a dezis de trecutul său : „...şi Schiller, şi umanismul, şi poezia lui Ne- krasov, şi palatul de cleştar, într-un singur cuvînt — totul ce trezea în sufletul lui Dostoievski duioşia şi încîntarea se prăbuşesc ca o avalanşă de pietre, de sarcasme necruţătoare şi veninoase. Nu este vorba despre îndoielile referitoare la posibilitatea realizării idealurilor. La acest lucru el nu se gîndeşte şi nici nu vrea să se gîndească. Dacă ar fi venit vremea ca visurile generoase ale tinereţii să se înfăptuiască, ar fi fost cu atît mai rău. Dacă idealul de fericire al omului se va transforma cîndva în realitate pe pămînt, Dostoievski îl blestemă cu anticipaţie" [lJ].

Aici totul este inversat şi falsificat. Dostoievski deplînge, de fapt, situaţia exact inversă : imposibilitatea omului din subterană de a înfăptui în viaţă prerogativele moralei, neputinţa lui de a fi bun şi de a iubi ; el deplînge, de asemenea, chiar prin gura eroului, văduvirea de conţinut a idealurilor de frumos şi sublim, confirmînd deci la nivel auctorial aceste idealuri. Figura oribilă a antieroului nu este lipsită de aspecte tragice. Schilodirea naturii umane ne trezeşte compasiunea. Dar tragedia nu infirmă, ci confirmă idealurile. Ar trebui să luăm în consideraţie cu exactitate şi comentariile autorului despre acest tip uman din epoca sa, tip creat de el şi care a constituit chiar, potrivit cuvintelor sale, un titlu de glorie pentru el.

într-un fragment din carnetele de note din 1875, printre manuscrisele şi planurile romanului Adolescentul, sub titlul Pentru o prefaţă, răspunzînd criticilor care îi reproşau lipsa de veridicitate şi caracterul excepţional al

fenomenelor înfăţişate, prozatorul sublinia ancorarea profundă a operelor sale în realităţile vremii. Iată ce nota despre subterană şi despre Însemnări din subterană : „Sînt mîndru că am fost primul care am scos la lumina zilei pe reprezentantul majorităţii ruseşti şi primul care a demascat resorturile sale monstruoase şi tragice. Tragismul constă în conştiinţa monstruozităţii [...] Am fost singurul care am scos în evidenţă tragismul subteranei, un tragism al suferinţei, al autoflagelării»
Arta naraţiunii
61
al conştiinţei de mai bine fără putinţă de a atinge acest mai bine şi, în primul rînd, al convingerii de necontestat a acestor nefericiţi că toţi sînt la fel ca ei, deci, la ce bun să se mai îndrepte. [...] Cauza subteranei: distrugerea credinţei în regulile generale «Nimic nu este sfînt»“ [14].

Confruntînd ideile din acest comentariu cu afirmaţiile lui Şestov, este uşor de stabilit că acestea din urmă reprezintă exact contrariul părerilor lui Dostoievski, pentru că,, văzînd în egoism, în izolare, în pierderea idealurilor o sursă de tragedie amplificată de conştiinţa stării de monstruozitate şi neputinţă de a se schimba, modalitatea tragică nu este jiimic altceva decît confirmarea idealurilor umaniste. Urmărind desfăşurarea motivului vîrsta de aur — raiul pe pamînt, am arătat în studiul Mit şi motiv (inclus în prezentul volum) că romancierul considera încrederea în om şi în capacitatea individului de a comunica cu alţii şi a face bine altora condiţia primordială a existenţei umane.

Opiniile lui Şestov în sine nu ar fi meritat să ne ocupăm pe larg de ele. Ne obligă însă s-o facem faptul că mulţi cercetători, unii chiar pînă în zilele noastre, merg pe urmele lui. E drept că au existat precedente şi în privinţa interpretării obiective, fidele a textului, cum ar fi studiul lui Alexandr Skaftîmov „Însemnări din subterană“ in contextul publicisticii lui Dostoievski (1929). Polemizînd cu Şestov^ ca şi cu cercetători sovietici de prestigiu ai operei dosto- ievskiene (Grossman, Dolinin, Komarovici), Skaftîmov îl proclamă pe romancier drept ideolog al dragostei şi conştiinţei pe tot parcursul carierei sale : „Din punct de vedere ideologic nuvela Însemnări din subterană demonstrează acelaşi lucru ca şi toate romanele sale ulterioare : viaţa nu poate fi acceptată şi justificată prin raţiune şi egoism ; fundamentul vieţii şi justificarea vieţii rezidă în dragoste, în dorinţa naturală a omului de a iubi şi de a fi iubit. Cine nu poate şi nu este în stare din cauza orgoliului să se supună acestei legi a dragostei, pentru acela nu există viaţă" [15].

Ion Ianoşi, în Dostoievski — „tragedia subteranei", a dedicat problemei ce ne preocupă pagini eseistice antologice. Argumentaţia sa este impecabilă cînd respinge falsa teză a lui Şestov şi a altor adepţi ai morţii şi imoralităţii, potrivit
62
AI.BERT KOVACS — Poetica lui Dostoievfki
cărora Dostoievskl ar fi fost identic cu omul din subterana (Ippolit, Stavroghin şi Ivan Karamazov). La Şestov,' afirma Ianoşi, „sofismul este elementar, cît se poate de schematic : omul din subterană urăşte evidenţele — înseamnă

că Dosto- ievski e adeptul haosului ; omul din subterană denunţa spiritele constructive, pe Aristotel, Kant, Schiller — rezulta de aici limpede că Dostoievski e iraţionalist ; omul din subterană este aristocratic şi individualist — dovada clară a dispreţului pe care Dostoievski îl resimte faţă de oamenii de rînd, cărora destinul le-a hărăzit un văz obişnuit, şi nu supranatural, un mod de a simţi şi gîndi obişnuit ; omul din subterană detestă logica, ştiinţa, morala — se întîmplă astfel pentru că Dostoievski a depăşit distincţia dintre adevăr, bine şi rău, uman şi inuman" [lu].

Analiza întreprinsă de noi a fost uşurată de aceste puncte de vedere lucide. Mai mult, analiza structurilor narative ne permite să fim mai categorici în ceea ce priveşte poziţiile ideologice ale romancierului şi să nu urmăm pe Ion Ianoşi atunci cînd, contrazicîndu-se, afirmă că Dostoievski „a gustat din fructul oprit al desfrîului intelectual şi moral" (con- siderîndu-le drept vicii) şi cînd Dostoievski îi apare „drept precursor al iraţionalismului şi al antiraţionalismului, al literaturii amorale şi al literaturii ireconciliabil opuse amoralismului, al celor care admiră şi al celor care detestă actul gratuit, al celor ce doresc absurdul şi al celor care îi denunţă absurditatea, al cîntăreţilor haosului şi al îndrăgostiţilor de ordine" [17].

Un înaintaş transformat în precursor prin vehicularea inadecvată a moştenirii sale de urmaşi, prin deformare, nu este responsabil pentru acţiunea lor şi de fapt nu este precursorul lor. Analizele noastre de mai sus şi din altă parte, ca de altfel şi analizele pertinente ale lui Ianoşi însuşi, nu confirmă, ci infirmă imaginea unui Dostoievski adept (aici pe jumătate) al haosului, imoralismului, absurdului etc. Pasajul este, ni se pare, oarecum în contradicţie cu concepţiile definitorii ale lui Ianoşi, menţinerea lui în cartea sa expli- cîndu-se prin inerţia unor viziuni mai vechi care se bazau pe confundarea personajului cu autorul. Prin relevarea structurilor narative am dorit să înlăturăm această inerţie.

Ceea ce Mihail Bahtin a denumit polifonia romanului dostoieyskian apare, după cum am văzut, cu toată claritatea în Însemnări din subterană. Fenomenul nu cuprinde însă aici, ca şi în alte părţi, toate nivelurile structurii operei. O concluzie, deci, în privinţa polifonismului se referă la limitarea, la localizarea lui într-un perimetru real al poeticii în cadrul global al operei literare. Dar să reluăm, pentru explicitare, teza principală a lui Bahtin din Problemele poeticii lai Dostoievski:

„Pluralitatea vocilor şi conştiinţelor autonome şi necontopite, autentica polifonie a vocilor cu valoare plenară constituie intr-adevăr principala particularitate a romanului lui Dostoievski. în operele lui nu evoluează o multitudine de caractere şi destine, trăind în acelaşi univers obiectiv şi tre- cute prin filtrul aceleiaşi conştiinţe scriitoriceşti ; nu, întru închegarea unitară a unui eveniment, aici se îmbină, fără a se contopi, o pluralitate de conştiinţe egale în drepturi, cu universurile lor. Prin însăşi concepţia artistică a scriitorului, principalii eroi dostoievskieni sînt nu numai obiecte ale dis-

cursului său, dar' şi subiecte purtătoare ale propriului lor discurs cu semnificaţie directă [...]. Dostoievski este creatorul romanului polifonic, un gen de roman esenţialmente nou. De aceea, opera sa nu se încadrează în nici una din formele existente şi nu se supune nici uneia din schemele stabilite de istoria literaturii, pe care ne-am deprins să le aplicăm fenomenelor caracteristice pentru romanul european. în scrierile sale apare un erou cu glasul construit întocmai ca şi glasul autorului însuşi din romanul de tip obişnuit. Afirmaţiile eroului cu privire la persoana lui şi la universul înconjurător cîntăresc tot atît de greu pe cît cîntăresc îndeobşte afirmaţiile autorului. Cuvîntul său nu se subordonează imaginii obiectivate a eroului spre a deveni unul din elementele ce-1 caracterizează şi nici nu serveşte drept megafon pentru glasul autorului. El se bucură de o autonomie cu totul neobişnuită în structura operei, părînd că răsună alături de cuvîntul autorului şi se împlineşte într-un fel nemaiîntîlnit cu vocile celorlalţi eroi, de egală intensitate cu el“ [18].

*64

ALBERT K0VACS — Poetica lui Dostoievski

Observaţiile pertinente merg aici mînă în mînă cu unele afirmaţii mai puţin fondate, uneori chiar exagerate. într-ade- văr, am văzut că discursul eroului dostoievskian este relativ autonom, că el exprimă o viziune aparte a lumii şi, după cum observă fin Bahtin, glasul său, glasul personajului, este „construit întocmai ca şi glasul autorului din romanul de tip obişnuit". Concertul vocilor din dialogul eroilor care apreciază necontenit totul din jurul lor şi se autoapreciază social şi moral, devenind, deci, eroi-ideologi, caracterizează esenţial- mente arta romancierului. Această bază solidă a teoriei lui Bahtin este însă zdruncinată de negarea implicării punctului de vedere al autorului în vocile personajelor, de teza care reduce rolul autorului în roman la rolul unei singure voci cu drepturi „egale" cu vocea personajelor, ca şi cum autorul n-ar afirma, la un nivel superior, o viziune globală şi ar sta în rînd cu personajele create de el. In realitate, vocea autorului este omniprezentă, ea fiind implicată în discursul personajelor prin stilul indirect liber, de exemplu. Personajele fără să fie, într-adevăr, simple megafoane ale autorului, cum se întîmplă în cazul rezonerului din drama clasicistă sau, altfel, în unele opere romantice şi cum nu se întîmplă la Shakespeare sau Balzac, personajele deci reprezintă, totuşi, nu numai „voci pure", „propriile voci" cum spune Bahtin în altă parte, ci includ şi vocea autorului.

Punctul de vedere auctorial se afirmă şi în romanele lui Dostoievski prin „multitudinea de caractere şi destine", deci prin imanenţa povestirii, ca şi prin logica enunţului din vocile personajelor, voci care sînt trecute în proza lui Dostoievski printr-un sistem complex de validare. Pe de altă parte, discursul „eroului ideologic", exprimînd un univers aparte şi aprecierea acestui univers, se subordonează, totuşi, „imaginii obiective a eroului spre a deveni unul din elementele ce-1 caracterizează". In concluzie, polifonia nu epuizează la Dostoievski întreaga bogăţie a artei sale romaneşti, ci este o componentă, alături de altele, a structurii narative specifice. Polifonismul nu se manifestă în realitate decît la nivelul dialogului dintre personaje, la nivelul

compoziţiei fragmentului şi al unor subansambluri. Asamblarea întregului implică deja validarea vocilor, aceasta este chiar una dintre funcţiile sale principale. Prin epicul evenimenţial, prin

motivele din stratul filozofic, prin enunţul conţinut în vocile personajelor validat sub semnul adevărului, al logicii, prin toate componentele operei sale, Dostoievski desfăşoară în faţa cititorului o viziune personală a lumii, vocea aucto- rială reprezentînd un nivel superior în comparaţie cu nivelul personajelor. Nivelul superior estetic-conceptual al creatorului este implicat în structura epică polifonică, deşi, într-o măsură mai mare sau mai mică, temporar poate să rămînă disimulat.

Conceptul romanului polifonic, elaborat de Bahtin în 1929, cu toate amendamentele aduse de Lunacearski şi de alţi critici contemporani, a jucat un rol important în formarea unei metodologii moderne cuprinse în aria structuralismului semiotic, a teoriei textului şi naratologiei. Chiar localizarea adevărurilor descoperite de Bahtin slujeşte încă şi astăzi progresului ştiinţei. Jacques Catteau, autorul unei monografii de mare răsunet din ultimii ani despre scriitorul rus, La creation litteraire chez Dostoievski, arată că prin compoziţia romanelor dostoievskiene se realizează libertatea eroilor şi, în acelaşi timp, libertatea autorului ; chiar mai mult: viziunea lui superioară, adevărul său exprimat cu autoritate. Bazîndu-se mai ales pe carnetele de note ale scriitorului, Catteau ajunge la ideea suveranităţii „vocii“ autorului, idee care limitează valabilitatea tezelor despre polifonia romanelor, aducînd în felul acesta obiecţii substanţiale concepţiei lui Bahtin [19].

Dacă tezele lui Bahtin continuă să acţioneze astăzi pozitiv asupra dezvoltării ideilor literare în primul rînd datorită lucrărilor sale teoretice, cu un deceniu şi jumătate în urmă influenţa sa fecundă se realiza prin Problemele poeticii lui Dostoievski, volum reeditat de două ori şi tradus în diferite limbi. Cultivînd cîmpul naratologiei dostoievskiene, mai mulţi cercetători au realizat lucrări de seamă şi au dezvăluit aspecte noi ale poeticii scriitorului. Astfel, Gyula Király a examinat structura artistică şi gîndirea epică obiectivă dosto- ievskiană ®, noutatea stilului romancierului a fost evidenţiată de Serghei Bocearov[21], iar Lidia Sokolova, dezvoltînd şi tradiţia lui Vinogradov, defrişează implicaţiile întrepătrunderii vorbirii directe şi vorbirii indirect libere în textul literar[22]. Tradiţia se îmbogăţeşte, din perspectiva teoriei tex

tului şi a semioticii, prin lucrările lui Wolf Schmid, începînd cu Der Textaufbau in der Erzählungen Dostoievskijs[23]. înţelegem că teoria comunicării interesează pe criticul şi istoricul literar din punctul de vedere al instrumentelor de analiză, dar ea nu le poate oferi principii pentru aprecieri de valoare. Chiar structurile artistice rezultă nu din nişte legi generale, ci din implicarea lor unică în opera dată. Contribuţia masivă a interpretărilor venind din diverse direcţii, în diferite limbi, interpretări citate aici într-o proporţie

foarte mică, ne uşurează înţelegerea artei narative dostoievskiene.

Am văzut deja că forma romanului epistolar, în cazul Oamenilor sărmani nu reprezenta o simplă convenţie artistică, ci implica o situaţie narativă specifică, datorită povestirii nu numai în numele eroilor, ci şi datorită limbajului şi. noţiunilor lor. Acelaşi limbaj al eroilor pătrunde şi în textul povestitorului impersonal din Dublul, iar în perioada maturităţii, una dintre cele mai cutezătoare şi dificile experienţe şi realizări ale romancierului este legată tot de poetica naraţiunii. Elaborate mai ales în însemnări din subterană, principiile de bază ale naraţiunii dostoievskiene capătă în fiecare operă aplicări inedite. Importante sînt aici nu atît principiile în sine, cît efectele obţinute datorită lor, funcţiile şi locul lor în structura întregului artistic. La romancierul rus, forma narativă şi desfăşurarea epică integrează, după anumite legi compoziţionale, planurile real-psihologic, filozofic şi fantastic, atribuind imaginilor multiple ipostaze.

în procesul de elaborare a romanului Crimă şi pedeapsă, scriitorul, structurînd opera, caută îndelung situaţia narativă adecvată, tonul potrivit temei şi comunicării eficiente cu cititorul. Iniţial, însuşi Raskolnikov trebuia să povestească despre toate întîmplările şi abia în varianta a treia, definitivă a romanului a fost abandonată forma spovedaniei, a destăinuirilor eroului cuprinse în jurnal sau declarate în faţa tribunalului (unul din titlurile iniţiale era : Povestirea unui criminal), optîndu-se pentru autorul impersonal — ,.Povestirea. în numele autorului parcă invizibil, dar omniscient, iar el (eroul — n.n.) să nu fie părăsit nici măcar pentru o secundă, chiar cu cuvintele : «şi totul s-a petrecut pe neaşteptate» [...] Povestire în numele meu şi nu în numele lui. Dacă ar fi fost spovedanie, ar trebui clarificat totul pînă la

. ultimul amănunt. Fiecare moment al acţiunii ar trebui să fie clar. NB. De reţinut. Spovedania în anumite puncte nu va fi sincera şi va fi greu de înţeles pentru ce este scrisă. Dar în numele autorului. Se cere prea multă naivitate şi sinceritate. Autorul trebuie să aibă statutul unei fiinţe omnisciente care nu greşeşte..." [2i].

Cele două perspective narative de bază sînt cîntărite îndelung în funcţie de situaţia concretă dată, fiecare dintre ele poate să fie, în principiu, superioară celeilalte. Textul definitiv, publicat, consfinţeşte astfel situaţia narativă clasică, la persoana a treia, dar păstrează şi multe urme ale povestirii la persoana întîi, în numele eroului. Tehnica perceperii lumii prin prisma eroului, prin ochiul său fizic şi spiritual, a fost folosită şi de alţi scriitori, printre care Tolstoi. La Dostoievski însă cel mai important lucru se dovedeşte a fi mutarea accentului pe conştiinţa eroului atît în ceea ce priveşte dimensiunea ei existenţială, aspectul psihologic, cît şi funcţia ei receptoare, înregistrarea lumii epice obiective. Scriitorul, ca să-i ofere cititorului o iluzie cît mai deplină a vieţii, trebuie să se retragă, în calitate de autor vizibil sau comentator, cît mai departe posibil. Acest lucru este realizabil şi în cadrul naraţiunii clasice, dar mai dificil şi numai în anumită

măsură, pe cînd spovedania eroului (în anumite condiţii), povestirea prin intermediar sau martor înlesneşte acest lucru. Tragedia protagoniştilor din romanul Idiotul este istorisită de un narator fictiv, superficial în esenţă, dar purtător totuşi al vocii auctoriale, cu implicarea unui întreg mecanism de relatări ale personajelor, de zvonuri, de ştiri din ziare etc. Fabula, succesiunea discursului este dominată de naratorul fictiv, iar subiectul, succesiunea evenimentelor, de autor[25].

In Demonii, optica deseori îngustă şi banală a cronicarului Anatol Lavrentievici G — v, participant la unele scene, deci şi personaj, dezvăluie o panoramă copleşitoare a haosului care ascunde, la nivelul structurilor de adîncime, la nivelul viziunii auctoriale, coliziile tragice apărute, într-o societate antagonistă, în sînul mişcărilor anarhiste şi teroriste ;i6. în Adolescentul, cititorul poate urmări împreună cu eroul-povestitor dezvăluirea treptată a unui univers epic, a vieţii, în tumultul căreia se formează şi se ciocnesc diferite

stări şi concepte existenţiale. Eul eroului narator nu are aici calitatea lirică, nu valorifică estetic, el face parte din universul epic pe care cade accentul, aici are el însuşi un statut axiologic impus.

In Fraţii Karamazov situaţia narativă originală de bază este construită în tradiţia hagiografiei cu dreptul povestitorului de a face ample aprecieri în privinţa eroilor şi evenimentelor, de a expune propriile interpretări şi teorii. Persoana a treia indică aici un autor fictiv, făcînd parte din lumea oraşului provincial rus, spaţiu în care convieţuiesc eroii şi se săvîrşeşte paricidul. Figura naratorului este abia conturată, romancierul parcă accentuează legitatea interioară a genului epic în care creatorul apare, în umbră, în planul doi. Cititorul acestei opere poate observa că povestitorul este un filolog şi un istoric cu o mare pasiune pentru psihologie, pentru problemele personalităţii şi caracterele pe care el le încadrează în diferite categorii. Clasificarea lui se dovedeşte însă nu de cea mai mare adîncime şi evenimentele care se succed o corectează. Vocea auctorială se afirmă în polifonia vocilor actanţilor printr-un sistem de validare a enunţurilor narative. Adevărurile se afirmă/infirmă prin psihologie, prin mişcările sufleteşti ale personajelor, prin pătrunderea unora dintre ele în lumea afectivă, în gîndurile celorlalţi.[27]

De la bun început, în scurtul cuvînt introductiv Din partea autorului se stabilesc condiţiile menţionate ale naraţiunii. Povestirea debutează la persoana întîi : „In momentul acesta, cînd mă pregătesc să aştern pe hîrtie viaţa eroului meu, Alexei Feodorovici Karamazov, mă simt oarecum încurcat, şi iată de ce : deşi spuneam că este eroul romanului meu, îmi dau seama că Alexei Feodorovici nu e nici pe departe ceea ce se cheamă un om mare ; mă aştept, deci, să mi se pună o scamă de întrebări inevitabile, bunăoară : «Prin ce poate fi atunci remarcabil Alexei Feodorovici de vreme ce l-ai ales eroul dumitale ? Ce a făcut ? Cine îl cunoaşte şi prin ce s-a făcut el cunoscut ? De ce eu trebuie să-mi pierd vremea cer- cetînd împrejurările vieţii lui?»"[28].

Aici, în textul naraţiunii s-a introdus deja vocea cititorului implicat, vorbirea lui directă, urmată imediat de vocea naratorului care ironizează : „întrebarea din urmă este cu atît mai dificilă, cu cît n-aş avea altceva de răspuns decît :

«Poate c-o să vă daţi seama din roman»". Obiectivul principal al introducerii este fixarea perspectivei narative şi auto- recomandarea povestitorului — „eu însumi, biograful" — stabilirea contactelor comunicative cu cititorul. Vorbind despre un al doilea roman, mai important, cu acţiune „în prezent", aflăm că acesta de faţă, „primul", prezintă „lucrurile petrecute acum treisprezece ani", stabilindu-se, deci, distanţa în timp, ceea ce face posibil comentariul mai amplu al povestitorului cu credibilitate limitată. Poetica acestei condiţii narative apare mai tîrziu nedeghizată programatic şi teoretizată în comentariile biografului cu unele pretenţii de romancier :

„Mă simt dator să spun din capul locului un lucru asupra căruia ţin să insist, şi anume, că nu sînt în măsură să redau chiar toate incidentele petrecute în cursul procesului şi nici să respect ordinea în care s-au desfăşurat dezbaterile. Ca să reconstitui totul punct cu punct şi să dau toate explicaţiile necesare, ar însemna, cred, să mă apuc să scriu o carte întreagă, şi încă una destul de voluminoasă. De aceea rog cititorii să nu se supere dacă în cele ce urmează nu voi menţiona decît faptele care m-au impresionat în mod deosebit şi mi-au rămas întipărite în minte. Se prea poate, bineînţeles, ca în felul acesta să atribui o importanţă nemeritată unor amănunte ce ar fi trebuit să treacă pe planul al doilea şi să omit tocmai ceea ce este esenţial, semnificativ şi necesar".

Instanţa narativă impusă astfel deschis mobilizează pe cititor, solicitînd facultăţile sale intelectuale pentru a discerne informaţiile provenite din diferite surse. Şi aici, în ultimul roman dostoievskian, naratorul fictiv relativizează- concretizează enunţul, arătînd sursele din care provine informaţia. însuşi modelul narativ de bază indică relativizarea enunţului, căci comentariile „biografului" îmbracă haina subiectivităţii : „aşa cred", „probabil", „se prea poate", „mi se pare", „îmi dau seama" etc. De altfel, sursele informaţiilor pot fi foarte diferite, unele avînd credibilitate limitată : date obţinute de la un personaj despre celelalte, informatori identificaţi vag — „nişte medici[14], de exemplu, zvonuri, bîr- fa, opinia publică neconcretizată : „se zice", „se ştie", „alţii susţineau că...“ etc.

Titlurile „cărţilor" şi ale capitolelor sînt redactate din perspectiva naratorului fictiv : Spovedania unei inimi arzătoare, Marele inchizitor, Călugărul rus, Psihologia în doi timpi şi trei mişcări, O bîtă cu două capete. Primele titluri introduc de fapt o nouă instanţă narativă, e drept subordonată, şi anume, povestirea în numele eroilor, al fraţilor Dmitri şi Ivan, al lui Zosima. în aceste cazuri se recurge şi la vorbirea indirect-liberă a naratorului, de pildă la „notele" sale, iar în interiorul naraţiunii apar diferite voci distincte ale altor

personaje, care pot fi implicate şi în monologul interior. Spovedania lui Dmitri este ascultată ca o destăinuire, poemul lui Ivan este prezentat şi ascultat ca o operă de artă, însemnările lui Aleoşa, cerîndu-se citite la început, includ şi ele, apoi, vocile receptibile auditiv...

în Fraţii Karamazov povestitorul îndeplineşte la un anumit nivel rolul autorului, vrea să pătrundă, să înţeleagă viaţa oraşului, citează vocile personajelor chiar luînd cuvintele lor în ghilimele, comentează textele unde apare naraţiunea eroilor la persoana întîi : poemul lui Ivan, însemnările lui Aleoşa despre Zosima, destăinuirile lui Dmitri etc. Naratorul oferă nişte maxime profunde, dar generale sau aplicabile aiurea, despre gelozie, pe cînd Gruşenka, de exemplu, interpretează pe concret sentimentele de gelozie ale lui Mitea ca semn al dragostei, în care ea ezită încă să creadă şi de aceea explică lui Aleoşa că fratele său joacă teatru. Naraţiunea prin intermediar, prin limbajul personajelor — stilul indirect liber — măreşte distanţa epică, povestirea devine mai obiectiva. Prin mutarea centrului gravitaţional în conştiinţa personajelor, obiectivitatea epică se potenţează şi mai mult, paradoxal, prin vocile lor subiective.

Acest lucru «e dovedeşte posibil şi în părţile unde strategia narativă se schimbă, adoptîndu-se formula persoanei a treia — a autorului omniscient. Pe porţiuni ample, de exemplu Cartea a cincea, Pro şi contra, cu excepţia parţială a capitolului Marele inchizitor, este acceptat acest model narativ. E drept că rolul povestitorului impersonal se reduce foarte mult chiar şi cantitativ, textul fiind constituit aproape în întregime din dialogul eroilor care pot deveni ei înşişi agienţi narativi. La rîndul său acest agent poate să cedeze dreptul său altcuiva, cum se întîmplă în poemul lui Ivan în
Arta naraţiunii (
li
care Marele inchizitor preia firul povestirii, de fapt în a doua parte a monologului său integrînd vocea închipuită a lui Hris-r tos, umple tot spaţiul epic. Ultimul mare roman al scriitorului îmbină toate structurile narative utilizate anterior, prezen- tînd şi sub acest aspect un fel de sinteză a operei.

>r '

Monologul interior are o greutate specifică deosebit de mare în romanele lui Dostoievski, dar, observă în legătură cu Fraţii Karamazov Sorina Bălănescu, „reducînd în monologul interior şi în comentariul indirect-liber cuvîntul personajului, textul naratorului oferă pasaje derutante pentru cel înclinat să afle pretutindeni în text privirea evident limitată a comentatorului creditabil faţă de toţi protagonişti. Variaţiile de perspectivă întreţin, de fapt, o ambiguitate a percepţiei caracteristică pentru strategia cuvîntului dostoievskian. Nu mai puţin, vocea naratorului înclină spre comentariul din off, solidarizîndu-se, pe alocuri, cu opinia publi-; că“[29]. Această ambiguitate este însă un fenomen local, important ca factor ce incită interesul, curiozitatea cititorului, totuşi în planul întregului depăşirea ambiguităţii nu este doar posibilă, ci apare chiar ca mobilul desfăşurării acţiunii, cu toate că nu se epuizează în întregime, fiind unul dintre instrumentele cu care se „creează", se sugerează taina. Axiologic, spune şi Sorina Bălănescu în altă parte, se

face trierea enunţurilor. • [.ii.

Distanţa epică mult mărită şi potenţată, pusă în slujba obiectivităţii şi artisticităţii se realizează, după cum am mâi spus; prin retragerea autorului în umbră, cît mai departe de ceea ce este narat: un caz specific în această privinţă îl constituie, în romanele cu agenţi naratori fictivi sau martori oculari intermediari, înlocuirea acestora cu autorul nedeclarat. Substituirea se face pe neobservate şi are darul de a în-^ lătura, în momente de o importanţă excepţională, povestitorul, cu incapacitatea sa de a pătrunde esenţa lucrurilor. Astfel, observă Gyula Kirâly, „nu naratorul, ci autorul nedc- claraţ este prezent în ultima scenă din romanul Idiotul în care Mîşkin îl vizitează pe Rogojin. Spovedania lui Stavro- ghin rămîne, de asemenea, integral în afara cîmpului de viziune â povestitorului ; cronicarul în Fraţii Karamazov dispare, Ca şi în romanele anterioare, imediat ce se declanşează ceea ce este cel mai important, fără să fie menţionat acest

lucru în cuvîntul martorului din afară (adică cronicarul sau {•ovestitorul), actul axiologic consumîndu-se în trăirile erou- ui sau în cuvîntul epic desfăşurat al autorului. (Efectul dramatic al scenelor respective se datorează tocmai acestui fapt, cu toate că ele sînt construite în spiritul genului epic, şi nu dramatic) “ [30].

Drumul parcurs de Dostoievski de la Oameni sărmani la Fraţii Karamazov a fost, în bună parte, drumul escaladării piscurilor artei narative. Opţiunea în favoarea povestirii prin intermediar, polifonie şi corelarea vocilor prin vorbire indirect liberă, acreditarea naratorului, cu cîmpul său de viziune limitat, prin vocea auctorială şi imanenţa epică a întâmplărilor se dovedesc, cum am văzut, trăsături specifice esenţiale în proza sa. La acestea se adaugă fluxul dramatizat al conştiinţei, monologul interior implicînd nu numai un con- locutor — cititorul implicat — dar şi vocile oponenţilor. Aceste din urmă trăsături ale artei sale sînt chiar mai importante decît opţiunea pentru instanţele narative din perspectiva eroului, martorului, cronicarului. Calităţile respective, definitorii pentru naraţiunea dostoievskiană, apar şi în forma „clasică" a povestirii la persoana a treia, în numele autorului omniscient.

Lumea reală — natura şi civilizaţia, societatea şi individul, zborul imaginaţiei şi afectivitatea profundă — a început să fie oglindită printr-o conştiinţă sfîşiată de suferinţe, de îndemnuri nedesluşite spre o altă existenţă, autentic umană. înţelegem romanul lui Dostoievski ca un model în- drăzneţ generator de alte modele originale. Scriitorul a ştiut sa sporească distanţa epică prin polifonie, prin redarea vocilor personajelor ; cu alte cuvinte, a ştiut să sporească obiectivitatea modelului artistic prin subiectivitate.

Arta lui Dostoievski, judecată prin prisma structurilor narative şi prin disponibilitatea romancierului de a le mînui, ne surprinde de fiecare dată datorită spiritului său novator, mereu modern. Cauzele fascinaţiei se află în sfera valorii, în sfera funcţionalităţii estetice a modalităţilor şi a distanţării de obiect, precum şi în însăşi bogăţia mijloacelor utilizate. Este interesant să

cartografiem totalitatea instanţelor şi structurilor narative în operele scriitorului, fiindcă varieta

tea şi noutatea lor este o laudă a artei sale. Dar ţi mai interesant şi important este să examinăm aceste structuri ca fenomene irepetabile ale operei literare, ceea ce presupune definirea funcţionalităţii, de fiecare dată originale, şi a corelării cu alte structuri. Fără raportarea structurilor narative la structura globală a operei şi în primul rînd la închegarea motivelor literare la diferite nivele (real-psihologic, filozofic şi fantastic), ca şi la imaginea artistică multidimensională, năzuinţa de a pătrunde mai adînc în miezul poeticii dosto- ievskiene rămîne deşartă. Problema va trebui reluată, deci, şi dezbătută, din acest punct de vedere, în alte studii.

III

„Psihologia blestemată[44] şi arhetipurile epocii

i

Dedublarea : structură şi semnificaţie

Romanul lui Dostoievski Dublul (Dvoinik, 1846, cunoscut în traducere şi sub titlul Alter ego, Omul dedublat), polivalent din punct de vedere al mesajului artistic şi al semnificaţiei dedublării, continuă să stea pentru critica literară sub semnul întrebării, cu toate că opera are o deosebită importanţă pentru înţelegerea întregii creaţii dostoievskiene. Interpretarea romanului nu numai că diferă de la un critic la altul — lucru explicabil, dată fiind polivalenţa proprie, într-o măsură mai mare sau mai mică, operei de artă în genere — dar este şi contradictorie, cuprinzînd aprecieri extreme, care se exclud în mod reciproc : operă umanistă — operă anti- umanistă, socială — asocială (dedublarea fiind interpretată uneori pe plan social-psihologic, alteori pe plan metafizic sau fiind, pur şi simplu, negată).

O confruntare din punct de vedere teoretic a acestor aprecieri contradictorii ar fi poate interesantă, o considerăm însă neelocventă pentru punerea în lumină a valorilor artistice autentice cuprinse în romanul lui Dostoievski. Numai o analiză concretă a structurilor artistice şi a semnificaţiilor lor poate elucida controversele critice, ceea ce ne şi propunem în continuare. Totuşi, cîteva din aprecierile unor critici se cuvine a fi amintite aici, pentru a demonstra, pe de o parte, că nu forţăm uşi deschise, pe de altă parte — pentru a reţine contribuţiile de valoare *.

Mult timp a fost ignorată aprecierea dată romanului de către Belinski : „In Dublul autorul a demonstrat o imensă forţă de creaţie ; eroul face parte dintre cele mai complexe şi îndrăzneţe caractere, de concepţie autentică, ce fac cinste literaturii ruse ; opera aceasta este plină de inteligenţă şi adevăr, demonstrînd totodată o înaltă măiestrie artistică..." [2].

Adesea, a fost trecut cu vederea faptul că obiecţiile făcute de Belinski se refereau la compoziţia romanului, la repetările unor scene, în sine perfecte, obiecţii cu care autorul a fost de acord. După întoarcerea sa din exil, în anii

1859—1864, scriitorul a intenţionat să transforme în mod radical romanul, dar n-a reuşit s-o facă, fiind presat de editori să definitiveze alte lucrări. Totuşi, în anul 1866, el a efectuat aici, pentru ediţia Operelor sale, prescurtări importante, aducînd romanului şi o serie de îmbunătăţiri stilistice.

într-un mod diferit a subliniat importanţa problemelor puse în roman Valeri Maikov. Potrivit opiniei sale, autorul Dublului „în văzul tuturor desfăşoară anatomia sufletului uman, care se prăbuşeşte în societatea civilizată, măcinat fiind de interese particulare", apărînd în literatură ca un maestru adevărat al analizei psihologice[3]. Dobroliubov s-a referit, printre altele, la însăşi noţiunea de dedublare, înca- drîndu-1 pe Goliadkin în categoria „oamenilor-cîrpe", care protestează împotriva tendinţelor de nivelare, de distrugere a personalităţii, dar în sufletul lor observăm „trăsăturile unui om incult, cu caracter slab, dedublarea conştiinţei în acţiunea timidă, dar deschisă şi pasiunea patologică pentru intrigă, sub povara căreia mintea nenorocită se prăbuşeşte pînă la urmă“ [4].

De reţinut este un aspect esenţial : dedublarea ţine de lumea interioară a eroului, de caracter, de sfera afectivă şi intelectuală a conştiinţei. Ideea apare nu numai în critica rusă, dar o întîlnim şi la Andre Gide, după care două grupuri de sentimente, de asociaţii, de amintiri fac ca într-un om să să-lăşluiască doi stăpîni sufleteşti ; or, la Dostoievski se observă tocmai simultaneitatea a două grupuri de emoţii (de ura şi de iubire) în aşa fel, încît „aceste două sentimente opuse se interferează şi se suprapun" [5].

Interpretările din' ultimele decenii sînt divizate destul de rigid între două extreme : prima se referă în ultimă instanţă la lupta veşnică, în sufletul fiecărui om, dintre bine şi rău, şi o face în sens metafizic, adică excluzînd posibilitatea existenţei caracterelor cu dominante clare, întregi, ignorînd exis-tenţa luptei dintre binele din interiorul omului şi răul înconjurător şi invers etc. O asemenea abordare se îmbină deseori

cu studiul migălos al unor motive psihologice, obiectuale sau mitice, luate cu sensurile lor primare şi nu cu cele contextuale din operă. Aşa se întîmplă că în Dublul sînt descoperite motive ca semnificaţia magică a numărului doi, gemenii, pragul, Narcis etc.

A doua extremă denaturează prin supralicitare implicaţiile sociale. Dintre exagerările sociologizante, credem că trebuie consemnată interpretarea pe care o dă romanului Dublul Vladimir Ermilov, care porneşte de la negarea caracterului tragic al destinului eroului dostoievskian, întrucît, după cum afirmă criticul, „tendinţa de îndepărtare de baza socială, tendinţa de a înlocui socialul prin psihologic a fost prea puternică" [7]. Ermilov vorbeşte despre „înjosirea omului în opera autorului", fiindcă — afirmă el — Dostoievski nu s-a ridicat deasupra destrămării unui suflet bolnav, însuşindu-şi întru- totul felul în care percepe lumea eroul său, de unde şi „tendinţa de savurare a dedublării" [8], fapt ce ar împrumuta operei o nuanţă pesimistă. De altfel, mai există aprecieri asemănătoare — provenite din cu totul altă direcţie — postu-lînd viziunea sumbră şi fără speranţă a scriitorului asupra naturii umane.

Cum s-a ajuns la asemenea interpretări ? Oare datorită punctului de vedere tradiţional, care vorbea mai mult de o dedublare psihologică în sens metafizic, despre lupta veşnică dintre bine şi rău din sufletul omului ? De ce nu s-a ţinut seama, la abordarea acestei opere, de aprecierea lui Dostoievski însuşi, care considera crearea personajului central din Dublul unul dintre meritele sale principale şi definea pe Goliadkin ca pe un „tip social" ?

în ultimii ani, unele aspecte legate de interpretarea romanului au început să fie totuşi clarificate. Astfel, în legătură cu aprecierile critice ale lui Belinski, — în articolul său Despre o legendă istorico-literara — cercetătorul sovietic F. Evnin[9] nu numai că restabileşte sensul adevărat al acestora, ci aşază din nou romanul mult discutat în tradiţia umanistă a Oamenilor sărmani, considerînd Dublul ca un moment de evoluţie pe linia aprofundării acestor tradiţii.

După Evnin însă, o asemenea evoluţie a creaţiei dosto- ievskiene are loc în condiţii în care dedublarea dispare cu totul din roman. Cercetătorul respinge pur şi simplu acel punct

de vedere îndeobşte recunoscut, după care „dublul lui Go- liadkin nu-i altceva decît partea rea a sufletului său, plăsmuirea aspiraţiilor sale ascunse şi înăbuşite cu stăruinţă, aspiraţii cu caracter amoral, aparţinînd sferei succesului în viaţă, a carierei făcute cu orice preţ etc.“ [10], anulînd deci însăşi ideea dedublării.

Spre deosebire de acest punct de vedere general accep- itat de critică, Evnin descoperă „esenţa dedublării lui Goliad- ’kin nu în dedublarea interioară, ci în substituirea exterioară, în înlăturarea lui din locul ocupat de el în viaţă“ [u]. Argumentul principal al cercetătorului constă în aceea că frica de a fi urmărit a eroului, spaima ce se transformă în delir, ■constituie mobilul principal al acţiunii. Desigur, nu avem nimic împotriva importanţei pe care criticul o acordă faptului eliminării din viaţă a eroului, sau himerelor plăsmuite în •mintea lui obsedată de ameninţare. E firesc, însă, să ne între- băm : este vorba, într-adevăr, de substituire, şi nu de dedublare ?

Aici nu putem fi de acord cu F. Evnin — autor de altminteri şi al unor studii valoroase despre Dostoievski, ca de ■exemplu cel dedicat romanului Crimă şi pedeapsă[12].

Cercetări mai recente apărute la noi iau şi ele în consideraţie acest deziderat primordial în interpretarea dedublării, preconizîndu-se totodată descifrarea unor sensuri mai concrete, fără însă a se demonstra suficient de argumentat, după părerea noastră, punctele de vedere susţinute[13]. în acelaşi timp, există aici şi tendinţă ca dedublarea psihologică să fie concepută pe un plan foarte general : acela al unei permanente pendulări a sufletului omenesc între rău şi bine, între satanic şi divin. După cum am spus, pentru a dispune de noi criterii în aprecierea acestor interpretări, considerăm nece- sară, înainte de toate, prezentarea structurilor din romanul lui Dostoievski, punînd accentul pe semnificaţiile lor.

în acest roman dostoievskian atmosfera ambiguităţii se instalează de la bun început. în lumina primelor rînduri, mai precis datorită conţinutului lor

prozaic, cenuşiu, subtitlul Poem petersburghez îşi modifică sensul primar. Consilierul titular Iakov Petrovici Goliadkin la ora opt dimineaţă căsca prelung în pat şi nici chiar atunci nu era sigur „dacă e încon

jurat de o lume reală, sau rătăceşte în sfera plăsmuirilor încîlcite ale unor vise“ [14]. în clipele următoare eroul, privin- du-şi în oglindă chipul şters („cam somnoros, cu ochi miopi şi cu ţeasta aproape pleşuvă[14]), rămîne totuşi foarte mulţumit, pentru că... nu s-a întîmplat nimic neprevăzut. întîmplarea descrisă în continuare, acţiunile eroului sînt obişnuite, banale, dar, în acelaşi timp şi extraordinare, incredibile. Aventura lui Goliadkin : el se duce neinvitat cu un cupeu închiriat pe o zi, într-o casă onorabilă, bogată, la o sărbătoare familială, intenţionînd să pătrundă într-un fel în lumea invidiată a privilegiaţilor — nu prezintă din punct de vedere evenimenţial un subiect bogat. Dar autorul nici nu este interesat în primul rînd de evenimenţial, ci de psihologia personajului, de condiţia lui existenţială, de relaţiile sale parti- culare şi sociale. Motivul central poate fi intuit din primele pagini. La nivelul structurilor de suprafaţă, cel mai frecvent apare indecizia eroului, ezitarea în pragul fiecărei acţiuni. S-ar putea spune chiar că veşnica oscilare între doi poli duce la dedublare, la formarea celor doi eu în caracterul unui singur om. Oscilarea ne spune într-adevăr foarte multe despre Goliadkin, dar personalitatea sa nu poate fi înţeleasă decît în lumina celor doi poli între care el se împarte chinuitor.

Romanul Dublul surprinde două domenii polarizate şi ostile, două universuri, două sisteme de valori care determină atît fenomenele de conştiinţă, cît şi destinul eroului principal.

Primul univers este al celor din straturile superioare ale societăţii ; oamenilor din această lume le sînt asigurate existenţa şi, se pare, condiţiile pentru afirmarea personalităţii. în roman, acest univers este reprezentat cel mai pregnant prin familia şi casa Berendeev şi prin „societatea" care se adună aici în jurul unei mese bogate şi fastuoase. Societatea aceasta se conduce după anumite legi, avînd o scară de valori proprie ; noţiunile „cinste", „demnitate", „echitate" etc., au pentru oamenii respectivi semnificaţii aparte. Casa Berendeev se află într-un anume cartier — lîngă podul Izmailovski — iar printre musafiri sînt prezentaţi funcţionari superiori din birourile unde lucrează Goliadkin. Astfel ea devine simbolul unui prim univers al realităţilor
„Psihologia blestemata' }i arhetipurile epoi ii

sociale. Prezentat pe alocuri în tradiţii gogoliene, cu patetica ironie* tabloul societăţii din casa lui Berendeev nu este totuşi înfăţişat în maniera lui Gogol, lipsindu-i grotescul, iar comicul existînd doar în stare latentă. In romanul lui Dostoievski acest univers al privilegiaţilor este aparent un fel de „ideal", văzut prin prisma visurilor şi dorinţelor eroului de a-şi afirma, în interiorul lui, personalitatea. Foarte ’Curînd însă lumea aceasta invidiată se dovedeşte a fi antiumană, meschină, guvernată de principii amorale. „Onorata societate[14]

se reliefează prin trăsăturile care alcătuiesc portretul consilierului de stat Berendeev, sau al musafirilor «ăi, şi prin viziunea pe care şi-o formează, în cele din urmă, eroul romanului, cît şi prin ceea ce reprezintă figura lui Goliadkin-junior.

Cel de-al doilea univers din romanul dostoievskian este universul valorilor umane autentice, al cinstei şi demnităţii. Acest univers apare iniţial, la rîndul lui, în ipostaza sa ideală, ca indispensabil pentru o personalitate umană autentică ; el apare deci ca un scop al afirmării. Universul acesta este însă mai pal, se află oarecum pe planul al doilea, rămînînd totuşi o realitate incontestabilă. Astfel, încă înainte de a fi început acţiunea romanului, caracterul personajului principal era dominat de calităţi autentice omeneşti : cinste, onoare, dragoste de muncă, sinceritate. Existenţa anterioară a acestor valori morale, legate de universul oamenilor simpli, este confirmată şi de opoziţia stabilită cu celălalt univers, al relaţiilor sociale.

Cele două universuri paralele au o independenţă relativă —• conform polifoniei dostoievskiene — dar, reprezentînd tendinţe diametral opuse ale aceleiaşi societăţi istorice, ciocnirea lor este inevitabilă şi, sub diferite forme, se manifestă permanent. Viaţa însăşi a romanului şi dedublarea eroului se nasc din comunicarea şi ciocnirea dintre cele două universuri ce se regăsesc în diferite structuri ale operei, structuri care pot fi asemuite cu două cercuri parţial suprapuse şi ■carc, în mod obiectiv, tind să se distanţeze unul de altul.

Aparţinînd celui de-al doilea univers al valorilor umane sau. în orice caz, fiind mai apropiat de acest univers, Goliadkin tinde să pătrundă în primul univers, fără însă a respecta sau adopta legile lui, fără a renunţa la valorile etice umane.

Esenţa şi semnificaţia dedublării sînt exprimate de structura romanului prin diferite situaţii şi formule artistice.

Casa lui Berendeev constituie ţinta iluzorie pentru afirmarea personalităţii lui Goliadkin (fiica lui Berendeev, ca viitoare soţie, reputaţia în societatea care se strînge aici etc.). Iluzorie, fiindcă această lume spre care el tinde este ostilă personalităţii umane, valorilor etice ; iluzorie, pentru că este inaccesibilă eroului dostoievskian — personalitate ştearsă, fără suficiente calităţi necesare unui carierist, fără voinţă şi incapabil să trăiască după legea junglei.

Ostilitatea acestei lumi faţă de valorile umane reiese din descrierea ironică a aspectelor de la sărbătorirea onomasticei Klarei Olsufievna Berendeeva, sărbătorire căreia autorul ar dori, dacă ar avea un „stil mare“ şi talentul lui Homer sau Puşkin, să-i dedice „un poem", pentru a surprinde „toate aceste momente sublime şi pilduitoare ale existenţei umane, creată parcă anume pentru a demonstra cum triumfă uneori virtutea asupra neloialităţii şi liberalismului, asupra viciului şi zavistiei". In dosul spiritului de castă, al fastului şi al pretinsei sensibilităţi, în această lume identificăm golul,

absenţa valorilor umane, al căror loc este luat de reputaţia şi averea stăpînului casei. Pragmaticul, linguşitorul şi carieristul Goliadkin-junior se integrează perfect în această lume, însuşindu-i morala, adoptînd o atitudine asemănătoare cu cea a Persoanei însemnate din Mantaua lui Gogol ; vorbeşte parcă în numele excelenţei sale, în numele şefului : „îngăduiţi-mi să vă întreb, în faţa cui vă permiteţi să vorbiţi astfel ? în faţa cui vă aflaţi, în cabinetul cui vă aflaţi ? ...Domnul Goliadkin-junior părea extrem de tulburat; era roşu la faţă de indignare şi mînie, iar ochii i se umpluseră de lacrimi".

Goliadkin-senior pătrunde în casa lui Berendeev pe scara de serviciu, pătrunde sau vrea să pătrundă în universul păturilor superioare în mod ilicit, şi aceasta din două motive : pe de o parte, el nu dispune de energia individualistului, de bogăţie, de relaţii ; şi totodată nu vrea nici să se folosească de mijloace socotite de el nedemne : ipocrizie, linguşire etc. ; pe de altă parte, el îşi însuşeşte unele principii ale acestei lumi (vanitatea de a se şti bogat etc.), ceea ce vine în contradicţie cu esenţa celuilalt univers — al valorii umane. Sim

bolică, scara de serviciu are în felul acesta semnificaţia unei duble infracţiuni, ambiţiile lui Goliadkin venind în contradicţie cu legile ambelor universuri.

Imaginea celor două universuri, ca şi a dedublării înseşi, este desfăşurată de Dostoievski prin folosirea unor formule artistice expresive, în mişcare, formule (sau motive) prin care se realizează în bună parte structura operei. Aceste formule constituite pe baza antitezei, uneori din contrapunerea a două imagini-noţiuni : „bani-cinste“, „re putaţie-demnitate"; alteori dezvoltate în construcţii cu semnificaţii polare de tipul : „trebuie să fii cinstit, să nu linguşeşti — trebuie să fii ipocrit şi şmecher", fixate într-o mono-structură : „a nu fi intrigant — a fi intrigant", contribuie la realizarea per-sonajelor, constituie de fapt însăşi ţesătura artistică, structura romanului ; ele apar adesea cu semnificaţii noi, chiar contrarii, în diferite combinaţii şi suprapuneri.

Prima parte a formulei bani-cinste, „teancul de bancnote", ca platformă pentru afirmarea personalităţii, apare încă în primele pagini ale romanului şi constituie mobilul principal pentru acţiunile ulterioare ale eroului. „Mîngîie-torul teanc de bancnote" constituie în ochii lui Goliadkin posibilitatea reală pentru intrarea lui în lumea „onorabilă". „O sumă ca asta — visează eroul — îl poate sălta pe om departe de tot"... încercarea de a pătrunde în societatea „onorabilă" este legată de această sumă sau, mai precis, de evaluarea greşită a acestei sume de către Goliadkin. Caracterul iluzoriu al acestui mobil al acţiunii este relevat de la bun început; teancul de bancnote, suma de şapte sute cincizeci de ruble, este prea neînsemnată pentru a crea o situaţie în societate ; cupeul este închiriat pentru o singură zi cu douăzeci şi cinci de ruble ; livreaua este uzată ; ieşirea în lume a eroului pluteşte la început între seriozitate şi ridicol.

Infirmarea formulei amintite, a acestei platforme pentru cariera eroilor, din punctul de vedere al valorilor umane, se face prin încadrarea ei

pur ironică în reţeaua relaţiilor sociale. Vorbind de nepotul unuia dintre şefii lui Goliadkin, de Vladimir Semionovici, „acest tînăr, care seamănă mai mult cu un bătrîn decît cu un june, bineînţeles, în sensul cel mai favorabil pentru el", scriitorul remarcă : „parcă totul

ar vrea să spună : Iată pînă la ce trepte înalte îl poate înălţa virtutea pe om!“ Autorul nu insistă asupra mijloacelor prin care acest om face carieră, ci se referă (prin comparaţia junelui cu un bătrîn), doar la rezultatul ei : dezumanizarea.

Pe parcursul acţiunii romanului scriitorul foloseşte şi alte formule de acest gen, de exemplu, reputaţie-demnitate, formulă ce apare pentru prima oară în scrisoarea colegului şi prietenului lui Goliadkin — Vahrameiev — şi revine în somnul chinuitor al eroului din capitolul al X-lea.

Pentru romanul Dublul, mai caracteristice şi mai importante sînt însă formulele artistice polivalente, cuvinte-cheie care reuşesc să exprime în acelaşi timp valori şi non-valori etice. Formula intrigii (uneltirii) cumulată cu aceea de a purta mască, precum şi expresia metaforică a lustrui parchetul constituie alte puncte de reper pentru structura acestei opere datorită recurenţei lor. Ea se întîlneşte în roman de aproximativ zece ori, apare în diferite ipostaze şi are multiple semnificaţii. Sensul iniţial al formulei nu sînt intrigant este afirmarea cinstei eroului, refuzul lui de a accepta carierismul, de a admite înşelătoria din sfera relaţiilor societăţii „onorabile[41]. în acest sens ea se cumulează cu formula „lustruirii parchetului cu pingeluţa" şi „a purtării măştii", sem- nificînd respingerea de către erou a linguşirii şi ipocriziei : „Nu sînt ahtiat după taclalele lumii din saloane. La ei, acolo, vreau să zic, în lumea mare, — se destăinuie Go- îiadkin doctorului — trebuie să ştii să lustruieşti parchetul cu pingeluţa [...], să ştii să faci calambururi... şi să ticluieşti complimente galante..." în faţa celor doi tineri colegi el se autocaracterizează făcînd aluzie la oameni care „nu sînt da părere că principala îndeletnicire şi menire a omului este să ■ştie a lustrui parchetul şi pingelele..." „...nu sînt un om mare, ci unul mic. Nu sînt intrigant ; mă mîndresc şi cu asta“. El mai declară că nu umblă cu ascunzişuri, că nu face rău altora, că nu-i place făţărnicia, că urăşte calomnia şi bîrfa, specificînd totodată: „port mască numai la bal mascat ; ■nu-mi pun mască în fiecare zi, faţă de oameni". Mai tîrziu, tot prin această formulă va încerca să-şi salveze existenţa periclitată şi să-şi înlăture suspiciunile trezite de boala sa : .„Eu sînt eu şi asta-i tot ; nu vreau să cunosc pe nimeni şi

de la înălţimea onestităţii mele îl privesc cu dispreţ pe duşman. Nu sînt intrigant şi mă mîndresc cu asta. Onest, nepătat, sincer, îngrijit, plăcut, blînd...".

Totuşi, la un moment dat formula apare cu un sens diametral opus : în noaptea petrecerii colegiale cu Goliadkin- junior, Goliadkin acceptă, pentru autoapărare şi afirmare, intriga ca mijloc de acţiune : „noi amîndoi, dragă prietene, vom face cauză comună ; vom fi şmecheri, dragul meu, vom fi

şmecheri şi la rîndul nostru vom urzi în contra lor intrigi... în contra lor... tot în contra lor vom ţese intrigi". Mai tîrziu această acceptare devine fatală pentru Goliadkin : eroul este nimicit de către Goliadkin-junior în primul rînd datorită acestei afirmaţii, care-i este restituită la serviciu cu un zîmbet veninos şi perfid de către dublul său : „Uşurel, uşurel, amice ! la seama, Iakov Petrovici ! Ce zici, prietene, Iakov Petrovici, o facem pe şmecherii noi doi ? Acţionăm cu vicleşug ? Uneltim împreună ?“ După aceasta Goliadkin simte că „este pierdut, într-un anumit sens desfiinţat", şi într-adevăr dat afară. Anton Antonovici, şeful de birou, tot întreabă în perioada concedierii eroului : „Dar cu cine voiai să unelteşti ?“

După ce dedublarea a devenit în capitolul al V-lea un fapt împlinit, începînd cu capitolul al Vl-lea baza structurală a romanului se lărgeşte, cuprinzînd acum, în plus, suprapunerea de către erou a dublului său fantomă — care exprimă tot ce aparţine, în sufletul său, universului casei lui Berendeev (linguşire, ipocrizie etc.) — cu noul funcţionar omonim. în capitolele VI—X dedublarea este evidentă ; despre ea se vorbeşte în mod public, de exemplu, în discuţiile cu Anton Antonovici despre mătuşa acestuia, care „se văzuse şi ea în dublu", despre fraţii gemeni-siamezi etc. Rămîn însă neclarificate relaţiile dintre eroul central şi Goliadkin- junior, relaţii care se dovedesc acum semnificative pentru destinul lor.

în ultimele trei capitole structurile menţionate pînă acum se amestecă, se suprapun, boala protagonistului devine copleşitoare, iar ideile sale sînt confuze, bizare, fantastice (scrisoarea domnişoarei Berendeev, primirea eroului în casa lui Berendeev, internarea în spital etc.).

In mintea tulbure a lui Goliadkin sentimentul loialităţii patriarhale faţă de reprezentanţii societăţii apare „normal", ca reversul încercării anterioare de a pătrunde în lumea privilegiaţilor pe căi dubioase. El vrea să ajungă acum acolo, pe scara principală, prin umilinţă şi mila. Din loialitate principială faţă de oficialităţi el renunţă la planul de a o răpi pe Klara Olsufievna, calificînd acum o asemenea faptă ca fiind, în lumina unor concepte conservatoare, amorală : „în loc s-o ţină acasă, tînără cum este, au dat-o la pension, la o madame franţuzoaică, la o emigrantă Falbalas oarecare [...] Că, adică, să mă aştepţi cu trăsura-cupeu la ora cutare sub fereastră şi să-mi cînţi spanioleşte o romanţă sentimentală ; şi te aştept. Adică, pentru că ştiu că mă iubeşti, şi să fugim împreună, şi să ne adăpostim într-o colibă. în definitiv, nici nu e permis aşa ceva...“. Astfel, tot în cadrul ciocnirii celor două universuri ale romanului, se destramă ultima iluzie a eroului, care caută adăpost şi omenie în societatea privilegiaţilor.

în capcana nebuniei Goliadkin încearcă, acum în mod evident absurd, să-şi realizeze planurile sale anterioare sau cel puţin să-şi găsească un adăpost. Unde, cum ? Tot în casa lui Berendeev şi la superiorii săi. Ideile naive — apropiate de data aceasta de conceptele slavofile — îl determină pe eroul disperat să-şi caute protecţie sub aripile atotputernicilor demnitari din lumea relaţiilor sociale : Goliadkin, omul care „dispare prin el însuşi", care nu este

stăpîn pe propriile sale fapte, se adresează în gînd superiorului său : „Mă duc, cad la picioarele lui dacă se poate, şi îl rog umil. Că, adică, aşa şi pe dincolo, îmi încredinţez soarta în mîi- nile dumneavoastră, ca un şef bun ce sînteţi ; că, adică, excelenţa voastră, ocrotiţi şi oblăduiţi un om ; căci aşa şi aşa, adică, uite cum stă chestia, o faptă potrivnică legilor ; nu mă lăsaţi pradă nenorocirii, sînteţi pentru mine ca un părinte, nu mă lăsaţi... salvaţi-mi demnitatea, onoarea, numele şi prenumele..." Prezentîndu-se în faţa excelenţei sale, el vrea să depună în faţa lui jurămîntul de fidelitate, că „aşa e cavalereşte şi sînteţi pentru mine ca un părinte", dar din gură îi ies numai frînturi de cuvinte.

Visul iluzoriu, tragi-comic al eroului este alimentat, şi contrapunctat, de atmosfera patriarhală şi de linguşirea care

„Psihologia blestemată“ fi arhetipurile epocii

se degajă, de exemplu, din scena în care autorul se referă la momentul cînd excelenţa sa părăseşte clădirea instituţiei, la care lucra şi Goliadkin : „Toţi funcţionarii stăteau acum nemişcaţi într-o atitudine reverenţioasă [...] Setoşkin şi alţi cîţiva funcţionari care zîmbeau, văzînd că excelenţa sa a binevoit să glumească şi să rîdă... Funcţionarii îngrămădiţi sus pe scară zîmbeau şi ei, aşteptînd ca excelenţa sa să rîdă iar. Nu zîmbea numai Fedoseici, portarul cel pîntecos, care stătea în poziţie de drepţi cu mîna pe clanţa uşii şi îşi aştepta cu nerăbdare porţia de plăcere cotidiană — aceea de a deschide cu un gest larg uşa şi apoi, curbîndu-se într-o plecăciune adîncă, de a lăsa pe excelenţa sa să treacă“. Nu-i, deci, de mirare că eroul nostru este gonit din casa excelenţei sale cu ştirea lui Andrei Filipovici şi cu ajutorul lui Goliadkin-junior, un „ticălos" şi „desfrînat".

Entităţile, componentele menţionate ale structurii apar în roman într-o permanentă mişcare, dezvăluind cauzele şi semnificaţia dedublării.

Eroul tinde spre „o situaţie socială şi spre o stare de mijloc" între cele două universuri, sufletul lui se împarte între ele. Ca urmare a acestei stări de lucruri, fondul psihologic al caracterului său îl constituie nesiguranţa, şovăiala, pendularea între opţiuni opuse, — toate acestea manifestîn- du-se prin formula dinamică şi contradictorie : „nu — da — nu“, „da — nu — da", „nu — da — da — nu" etc. De pildă, eroul se hotărăşte să facă o vizită doctorului ; la uşa acestuia renunţă la vizită, dar în aceeaşi clipă sună şi intră ; sau, întîlnindu-1 pe şeful său, ezită : „Să-l salut, ori ba ? Să-i dau un semn de viaţă sau nu ? Să mă dau pe faţă sau nu ? se frămînta eroul nostru. Ori să mă prefac că eu nu sînt eu, ci altcineva — unul care, să zicem, seamănă cu mine, şi să rămîn, deci, indiferent ? Adică, nu sînt eu, şi pace ! îşi spunea domnul Goliadkin, în timp ce cu mîna ridica automat pălăria, descoperindu-se în faţa lui Andrei Filipovici şi salutîndu-1 fără a-şi lua ochii de la el. Eu... eu... numai aşa, şoptea el, abia mişcîndu-şi buzele învineţite. Eu... nimic, nici gînd ; de fapt, eu nu sînt eu, Andrei Filipovici ; nici pe departe nu sînt eu, să ştiţi !“ Aici se remarcă sentimentul de înstrăinare a eroului de faptele sale, legate de afirmarea propriei lui personalităţi, toate acestea avînd ca

izvor nehotărîrea, voinţa .slabă sau chiar disponibilitatea de a fi de acord cu exact contrariul scopului urmărit — cu renunţarea la propria personalitate.

Motivul nemijlocit al dedublării îl constituie expulzarea lui Goliadkin din casa lui Berendeev (descrisă în capitolul al V-lea). Datorită discrepanţei dintre situaţia socială a eroului şi a „lumii mari", dar mai ales datorită lipsei de „calităţi morale" cerute de această societate, eroul este gonit de acolo, negăsind însă nici în lumea „oamenilor mici" condiţii prielnice pentru afirmarea sa. După eşec, din sufletul contradictoriu şi bolnav al eroului se detaşează fantoma dublului. Cauzele dedublării sînt însă mai adinei : prima este de natură biologică şi socială (doctorul consideră că felul de viaţă este cauza bolii şi îi recomandă lui Goliadkin „distracţii cît mai variate, întîlniri cu prietenii şi cunoscuţii, chiar şi la un pahar de vin“) ; a doua este de natură etică : pătrunderea în conştiinţa eroului a principiilor societăţii bazate pe antagonisme şi acceptarea falselor mijloace de afirmare a personalităţii — banii ca o formă de exprimare (la început ascunsă, apoi deschisă) a acestor principii, a uneltirilor, a vanităţii etc.

Romanul elucidează aşadar cauzele complexe şi însumi procesul dedublării, fenomen preponderent psihic şi social la Dostoievski, iar implicaţiile patologice ale bolii mintale nu constituie un scop în sine, fiind purtătoare de semnificaţii artistice.

în interpretarea dedublării apare în mod plenar umanismul lui Dostoievski. în plină disperare, Goliadkin vrea să fugă de sine şi de groaza prăbuşirii sale ; este într-o- situaţie înspăimîntătoare : „Goliadkin ajunsese în culmea dez-nădejdii şi a descumpănirii, cu inima sfîşiată şi atît de chinuită, cu sufletul atît de istovit şi golit de ultimele rămăşiţe- de rezistenţă, îneît uitase totul : şi podul Izmailovski, şi strada Şestilavoşnaia. şi prezentul nemilos...“ (Am văzut mai sus că podul şi strada respectivă apar şi ele ca simboluri ale celor două universuri.) După acest' moment el a simţit, apoi i „s-a năzărit" că cineva se află lîngă el. Şi numai după aceea s-a gîndit că „nu s-a întîmplat nimic ireparabil şi n-a fost pătată onoarea nimănui. Poate că aşa a fost să fie, con-tinuă el fără să-şi dea seama ce spune, poate cu timpul

totul se va aranja cum nu se poate mai bine ; nimeni nu va avea de ce să se plîngă şi se va dovedi la urmă că toţi au avut în felul lor dreptate". Apare apoi „silueta unui om venind din direcţia opusă", care se dovedeşte a fi „dublul său sub toate aspectele" .

Cauzele psihologice şi sociale ale dedublării sînt şi mai pregnant dezvăluite în prezentarea identificării de către Goliadkin a fantomei dublului său cu un personaj real, identificare adesea plutind, conform naturii celor două imagini, între iluzie şi adevăr. Cu toate acestea, aici se dezvăluie mai profund esenţa reală a dedublării. Goliadkin e înlocuit, ■scaunul lui este ocupat de către un alt funcţionar — „există oare un motiv ca omul acesta să fie aruncat ca o zdreanţă, împiedicat să ia o slujbă ?" Zdreanţă constituie tot un motiv, provenit din Oamenii sărmani, şi scriitorul exprimă prin el protestul

său faţă de imoralitatea actului de a „elimina" omul din viaţă. Nu întîmplător eroul asociază tragedia sa ■cu „omul absolut imoral" — Goliadkin-junior — dar tot el este acela care strînge mîna duşmanului său de moarte, acceptă principiul intrigii-uneltirii, este şi victimă, dar în acelaşi timp este şi o zdreanţă, care îşi merită soarta. La slujbă Goliadkin poate să fie înlocuit cu orice funcţionar de ■nivelul său modest, în casa Berendeev pătrunde însă doar dublul său necinstit.

în capitolul al X-lea se atinge de fapt punctul culminant al acţiunii, al destinului omului dedublat, care se găseşte în situaţia unui funcţionar modest — „gol", lipsit de toate şi fără condiţiile pentru afirmarea personalităţii, iar trecerea în lumea privilegiaţilor este imposibilă (din cauza caracterului şi al situaţiei sale materiale) şi falsă din punctul de vedere al scopului urmărit.

Deznodămîntul din ultimele capitole se referă cu precădere la baza organică, fiziologică a dedublării, la maladia care culminează cu alienarea mintală, descompunerea personalităţii fiind dusă la nec plus ultra. Boala, apărînd la începutul acestei istorii „inexplicabile" a lui Goliadkin, însoţeşte motivul banilor, motivul refuzului intrigii (la sfîrşitul capitolului întîi, eroul ajunge în faţa cabinetului medical), iar în ultimul capitol doctorul intră din nou în acţiune, pârtiei-

pînd la înlăturarea eroului din rîndul oamenilor, fiindcă acesta n-a reuşit să-şi schimbe în mod radical caracterul. Cele două întîlniri cu doctorul Krestian Ivanovici constituie cadrul compoziţional, latura interioară (la început) şi cea exterioară (la sfîrşit) a unei duble încadrări. Prin povestea bolii sale, eroul intră şi iese din universul operei.

După cum am văzut, meritul necontestat al lui Goliadkin, pînă la dedublarea sa, constă în faptul că el e cinstit, opu- nîndu-se societăţii în care domneau relaţii antiumane.

încercarea lui Goliadkin de a-şi afirma personalitatea are însă un rezultat contrariu — distrugerea personalităţii. Aceasta se datoreşte, în primul rînd, faptului că în Goliadkin s-a păstrat numai o umbră de omenie, calităţile lui sînt aproape în exclusivitate „negative", cu semnul minus (nu e intrigant, nu e ipocrit, nu face rău nimănui etc). El se agaţă cu disperare de cinstea şi demnitatea sa, dar, de fapt, din ele nu a rămas aproape nimic. Procesul dezintegrării omului, care lasă locul funcţionarului, începe cu mult înainte. Micul funcţionar îşi cîştiga în mod cinstit banii, pentru a avea posibilitatea să trăiască „omeneşte", dar, fără să observe, au trecut anii, i s-a irosit energia, i s-a şubrezit sănătatea, i s-a destrămat şi forţa spirituală şi calităţile omeneşti. Acest proces este rezultatul direct al modului de viaţă, al condiţiilor existenţiale ale timpului. Chiar şi îmbolnăvirea psihică a eroului este legată de viaţa pe care o duce (fără odihnă, fără nici un fel de bucurii, fără distracţii, fără prieteni, într-un cuvînt, fără satisfacerea celor mai elementare cerinţe omeneşti). Umanismul lui Dostoievski se manifestă aici cu o forţă deosebită, scriitorul declarîndu-şi deschis ataşamentul pentru omul

„scos“ din viaţă.

Posibilitatea dedublării apare, aşadar, datorită faptului că personalitatea lui Goliadkin nu este destul de puternică pentru a putea să învingă (de altfel, nici nu existau condiţii pentru aşa ceva), fie invers — să cadă în luptă ; totuşi personalitatea există, şi, în străfundurile conştiinţei sale, Goliadkin se străduieşte să-şi păstreze ceea ce are mai bun. Or, pentru înţelegerea eroului dostoievskian tocmai identificarea acestor însuşiri omeneşti are deosebită importanţă.

Dar dedublarea virtuală devine realitate datorită altor cauze. Pentru a-şi afirma personalitatea, Goliadkin foloseşte,

după cum am văzut, mijloacele inumane ale unei societăţi inumane, el porneşte pe un drum greşit care îl va duce într-o direcţie cu totul opusă, adică la distrugerea personalităţii, în aceste condiţii, dorinţa de a-şi păstra omenia, demnitatea şi, totodată, hotărîrea (dar şi neputinţa) de a trăi după „morala lupilor[11] determină dedublarea lui Goliadkin, în care coexistă însuşiri diametral opuse, contradicţii ireconciliabile. Onoarea şi demnitatea cer să fie recunoscute de către necinste, ipocrizie şi josnicie.

Aşadar, dedublarea lui Goliadkin poate fi explicată, nu atît prin excluderea lui din societate, cît, mai ales, prin pătrunderea în conştiinţa sa a unei morale ipocrite, străine adevăratei personalităţi ; este vorba, deci, de afirmarea unor valori prin mijloace false, antiumane.

Goliadkin reprezintă tipul omului lipsit de tăria de caracter, sărac cu duhul, dar ambiţios, un om care încearcă să-şi afirme personalitatea prigonită cu mijloace false, care doreşte să împace valorile umane autentice cu morala ipocrită a societăţii întemeiate pe antagonisme şi sfîrşeşte prin dedublare, prin destrămarea patologică a conştiinţei. Personajul este dezvăluit de Dostoievski în parte prin procedeele artistice ale excepţionalului şi fantasticului, care devin dominante caracteristice pentru arta lui din perioada maturităţii. Nu întîmplător istoria eroului este caracterizată de autor ca fiind „cu totul adevărată" şi, în acelaşi timp, „cu desă- vîrşire inexplicabilă", caracterizare ce vine să anticipeze ideile de mai tîrziu ale scriitorului privind exprimarea adevărului prin starea de excepţie, prin cazul extrem (crimă, boală etc.), ca şi prin mijloacele fantasticului.

Ulterior însă, după trecerea a peste un deceniu, Dublul nu l-a mai satisfăcut pe autor tocmai din punctul de vedere al „formei". In scrisoarea adresată fratelui său Mihail, din 1 octombrie 1859, scriitorul vorbea despre intenţia sa de a „corecta“, de a „îndrepta" romanul, precizînd totodată : „De ce să pierd o idee excelentă, cel mai mare tip din punct de vedere al importanţei sociale, pe care l-am descoperit primul, căruia i-am fost prevestitorul ?"

în Jurnalul scriitorului din noiembrie 1877, Dostoievski revine la ideea Dublului care a fost, după părerea sa, _ „o idee destul de luminoasă, şi niciodată nu am afirmat în lite-

râtură nimic mai serios decît această idee“, dar, în acelaşi timp,; notează că romanul este nereuşit : „N-am reuşit să realizez cu desăvîrşire forma romanului" (la data aceea scriitorul — după cum spune el însuşi — ar fi exprimat ideea „intr-o cu totul altă formă").

Din carnetele de note ale lui Dostoievski aflăm ca în jurul anului 1860 scriitorul se pregătea să refacă romanul Dublul şi în ceea ce priveşte conţinutul intenţiona probabil; să introducă în textul operei, alături de persiflarea teoriilor politice şi ideologice conservatoare (lucru care se face în textul iniţial de cîteva ori într-un mod foarte subtil) şi ironizarea teoriilor excesiv raţionaliste, în genul aceleia pe care o întîlnim în însemnările din subterană. Dar despre varianta nouă, despre forma nouă pe care ar fi căpătat-o romanul nu se pot face decît presupuneri. Probabil că era vorba despre o nouă sinteză a planurilor social, psihologic şi filozofic care se realizează, de exemplu, prin unitatea organica dintre realitatea vie, nemijlocită a personajelor şi idee, în cazul marilor romane Crimă şi pedeapsă, Idiotul, Fraţii Ka- ramazov. Personajele centrale ale acestor opere nu sînt decît simboluri sau metafore cu ajutorul cărora să fie rezolvate probleme general umane sau sociale, ci, fiind concepute în spiritul artei realiste, ele întruchipează — pe baza unei analize mai adînci a psihologiei umane — unitatea dialectică a componentelor generale, naturale, sociale şi conqret individuale ale personalităţii, aducînd argumente incontestabile în dezbaterea acestor probleme menţionate.

O asemenea artă este concepută de Dostoievski încă în Dublul, unde problema binelui şi răului îşi găseşte — după cum ne-o confirmă structura artistică a romanului — o rezolvare în spiritul umanismului din secolul al XIX-lea, legat de înţelegerea social-istorică a omului. în figura lui Goliad- kin însă ideea tragică a afirmării personalităţii umane cu mijloace false nu este percepută totdeauna suficient de clar diii cauza ideii (anti-ideii) paralele, privitoare la ambiţia sterilă, la afirmarea mediocrităţii, a mulţumirii de sine (să amintim în acest sens imaginea eroului din oglindă, chipul lui şters, trezind sentimentul automulţumirii). Manifestarea confuză a diferitelor contradicţii din caracterul eroului, oscilarea, care, repetîndu-se atinge nivelul absurdului, accen

„Psihologia blestemată" şi arhetipurile epocii

tul pus pe starea de spirit în detrimentul trăsăturilor individuale ale personajului — toate acestea scad din plasticitatea imaginii, creează dificultăţi în ceea ce priveşte perceperea ei integrală. în cazul lui Raskolnikov, care — din punct de vedete al înzestrării şi al tăriei de caracter —■ este antipodul lui Goliadkin, ideea tragică a afirmării personalităţii umane prin căi greşite se exprimă în mod plenar tocmai datorită faptului că scriitorul a izbutit să creeze un caracter profund individualizat.

în Dublul autorul a folosit o manieră originală de îmbinare a diferitelor planuri. Din acest punct de vedere (al formei artistice) romanul este o reuşită în comparaţie cu nuvelele din aceeaşi perioadă (nuvele realizate parţial în manieră romantic-fantastică) şi chiar în comparaţie cu însemnările din

subterană, unde planul teoretic şi cel al ţesăturii artistice au o existenţă paralelă, de sine stătătoare. Structura şi semnificaţia acestor opere stau mărturie continuităţii celor două mari etape ale drumului de creaţie al lui Dostoievski — drum segmentat de anii ocnei şi ai exilului — şi confirmă ideea intercondiţionării dintre umanism şi valoare estetică.

în romanul Adolescentul, dedublarea are o altă semnificaţie decît în Dublul, însă natura dedublării, ca şi atitudinea scriitorului, sînt aceleaşi. în caracterul lui Versilov, dedublarea apare temporar, într-un moment de tensiune şî criza, ca urmare a neputinţei lui de a alege între idealurile abstracte, vag socialiste, şi contopirea cu poporul, între pasiunea pentru frumuseţea feminină (Ahmakova) şi dragostea cu precădere spirituală (Sofia), între scepticism şi un crez pozitiv etc. Ponderea aspectului filozofic al problemelor general umane este aici mai mare, dar ele sînt generate tot de un caracter viu, fiindcă în accepţiunea scriitorului dedublarea are loc în domeniul sentimentelor şi al voinţei. Şi aici dedublarea este asociată cu alienarea mintală, cu degradarea totală a personalităţii, evitate, totuşi — deşi cu multă greutate — de Versilov.

De remarcat este faptul că în cazul lui Versilov tendinţele opuse care constituie conţinutul dedublării nu se încadrează linear în antiteza pozitiv-negativ, bine-rău ; în complexul de - trăsături concrete, cei doi poli nu pot căpăta

decît parţial, după cum am văzut şi în cazul Dublului, fie semnul valorii autentice fie semnul nonvalorii. Un exemplu de acest fel îl găsim, bunăoară, în epilogul romanului Adolescentul, unde autorul (deşi o face într-un mod, de data aceasta, tendenţios) aruncă o rază de lumină asupra cauzelor dedublării, Versilov fiind caracterizat aici în felul următor : este „un nobil de cea mai veche viţă şi în acelaşi timp un adept al Comunei din Paris. Este un adevărat poet şi iubeşte Rusia, cu toate că o reneagă. S-a lepădat şi de religie, deşi aproape ar fi gata să moară pentru un ideal nelămurit, pe care nici nu e în stare să-l numească, deşi crede cu pasiune în el, după exemplul numeroşilor ruşi, propovăduitori ai culturii europene din ultima perioadă a istoriei noastre, de cînd Petersburgul a devenit centrul Rusiei".

De fapt, în marile romane amintite, dedublarea apare rar în forma aceasta evidentă (cum ar fi cazul lui Stavroghin, din Demonii, josnic şi sublim în acelaşi timp, sau al diavolului, chipul emanaţiilor malefice pornite din sufletul lui Ivan Karamazov). Acest fel de dedublare este folosit de scriitor pentru a releva diferitele contradicţii din conştiinţa unor personaje, pentru a dezvălui o serie de contradicţii de acelaşi tip la nivele diferite sau în cadrul unor structuri diferite. In aceleaşi opere există însă şi caractere independente, bine definite, corelate într-un anumit sistem, unde fiecare din ele îşi are antipodul sau corespondentul său, în ipostaze diferite : Raskolnikov—Svidrigailov, Ivan Karamazov—Smerdiakov etc. Valorificarea pe diverse planuri a procedeelor generate de fenomenul dedublării este organic legată de universul şi de maniera artistică a scriitorului, dinamică, plină de contraste.

Semnificaţia paralelelor, asociaţiilor, antinomiilor care ţin de sfera dedublării are în opera scriitorului multiple şi variate aspecte, dar ele ţin totdeauna de sfera psihicului şi numai ca atare sînt şi purtătoare de sensuri general filozofice, etice, sociale etc.

Constatările făcute mai sus ne îndreptăţesc să presupunem că „forma nouă“ a romanului Dublul preconizată în deceniul al şaptelea avea în vedere renunţarea la amestecul dintre fantastic şi real, care nu evidenţiază caracterul convenţional al imaginarului, ci, dimpotrivă, îl identifică chiar cu figura „reală" a lui Goliadkin-junior. Totodată — şi

aceasta credcm că este lucrul cel mai esenţial — autorul avea în vedere elaborarea, tot pe baza dedublării, a unor procedee artistice noi, şi, în primul rînd, a procedeului compoziţional care foloseşte corelarea unor caractere independente din diferite sfere şi la diferite nivele, fapt pe care de asemenea l-am remarcat mai sus.

Desigur, noţiunea de dedublare poate fi folosită pentru definirea oricărei contradicţii, a feluritelor corelări sau ciocniri între diferite structuri. însuşi scriitorul a revenit, într-o scrisoare către I. F. Iunghe din 11 aprilie 1880, la noţiunea de dedublare, atribuindu-i de data aceasta un cu totul alt sens, decît cele arătate mai sus. Dedublarea este înţeleasă aici ca „o trăsătură proprie naturii umane în general, dar rar întîlnită în realitate cu atîta forţă ca la Dvs. Iată de ce îmi sînteţi atît de dragă, pentru că această dedublare a Dvs. este absolut identică cu cea care se manifestă şi s-a manifestat toată viaţa la mine. Ea este un chin fără margini, dar, în acelaşi timp, şi o mare desfătare : ea reprezintă atît o conştiinţă puternică şi o nevoie de autocontrol, cît şi prezenţa în propria natură a conşti'mţei unei datorii morale faţă de propria persoană şi faţă de omenire. Dacă aţi avea o gîndire mai puţin dezvoltată, dacă aţi fi mai limitată, aţi fi totodată şi mai puţin scrupuloasă şi nu s-ar manifesta la Dvs. nici această dedublare". Cuvintele subliniate de noi arată că noţiunea de dedublare, reluată de Dos- toievski din scrisoarea la care răspundea, căpăta din cauza stimei, poate a politeţe!, un sens foarte general, semnificînd prezenţa în sufletul omului a conştiinţei umane, a moralei, ca un control al instinctelor. Această dedublare, într-adevăr, este proprie omului autentic în general şi poate fi întîlnită la foarte multe dintre personajele lui Dostoievski sau ale altor scriitori. Andre Gide, de exemplu, acordă o accepţiune foarte generală noţiunii de dedublare. Aceasta se confundă la *1 cu bovarismul şi se manifestă la orice personalitate care tinde spre ideal[15]. In acest caz, termenul îşi pierde sensul, deoarece cuprinde un foarte mare număr de alte fenomene, alte motive, printre care am putea aminti chiar pe cel prometeic sau faustic.

Dar chiar în noţiunea de dedublare aplicată operei dosto- ievskicne este necesar să distingem diferite aspecte. Unele

se referă la modalitatea artistică cu posibilităţi foarte largi de a exprima cele

mai diferite contradicţii (la romantici, de exemplu, este contradicţia dintre ideal şi real, dintre vis şi realitate etc.) ; altele — la coexistenţa unor particularităţi psihice şi intelectuale ale personalităţii umane, particularităţi contradictorii care în mituri şi în literatura artistică, îşi află concretizarea în tipuri opuse. Conform unor concepţii filozofice, dedublarea caracterului sau a personalităţii e interpretată în moduri cu totul diferite. Multe concepţii, religioase sau metafizice, văd în dedublare o trăsătură universală, permanentă, a omului în general, întrucît — potrivit acestor concepţii — în natura umană se află originea binelui şi răului, iar omul este o adevărată arenă în care se înfruntă (cu aceleaşi şanse de izbîndă) binele şi răul. Dumnezeu şi diavolul, îngerii şi demonii sînt produse ale unor concepte de acest fel. La romantici, binele şi răul încep să capete un sens concret- istoric, sugerînd anumite laturi ale societăţii antagoniste. La Edgar Poe, de pildă, în figura lui William Wilson este redată această înfruntare (abstractă) dintre bine şi rău (în general), dar în spatele răului se ascund şi unele elemente concret-istorice, în primul rînd, puterea banului în societatea contemporană scriitorului.

în romanul lui Dostoievski dedublarea capătă un sens psihologic real. Aici, dedublarea nu este înfăţişată ca o trăsătură universală, permanentă a naturii umane sau ca rezultat al acţiunii unor forţe exterioare, supranaturale, ci apare ca o contradicţie reală între diferitele laturi ale unui anumit caracter, într-o anumită societate. Caracterul eroilor lui Dostoievski se dedublează, dar nu urmează linia categoriilor, bine şi rău, corp şi suflet, pămintesc şi ceresc (cu toate că şi o astfel de dedublare poate căpăta, ca, de pilda, la Hoffmann sau Edgar Poe, un adînc sens filozofic şi social) ; nu vom găsi aici nici contradicţia dintre vis şi realitate, dintre ideal şL real. La Dostoievski dedublarea se referă la trăsături omeneşti concrete : onestitate şi ipocrizie, demnitate şi slugărnicie. Pe de o parte, există calităţile autentice omeneşti (virtute, iubire, prietenie), pe de altă parte — tot ceea ce îl coboară pe om (lăcomie, carierism, invidie), care însă nu se polarizează^- schematic, ci se constituie în ■caractere organice. Relevarea dezintegrării fiinţei umane, „Psihologia blestemata', şi arhetipurile epocii

dezintegrare determinată de condiţii istorice concrete — iată în ce constă caracterul inovator şi forţa artei lui Dostoievski.

Originalitatea lui Dostoievski în literatura universală este legată, în mare măsură, de dezvăluirea tragismului unor încercări de afirmare, de către om, a personalităţii sale prin mijloace anti-umane, împrumutate din arsenalul unei lumi guvernate în numele unor valori false. Totodată, trebuie să avem în vedere faptul că o serie de contradicţii ale societăţii contemporane se manifestă la Dostoievski în interiorul conştiinţei umane, în sufletul omului. în conştiinţa eroului dos- toievskian valorile umane nu sînt pur şi simplu eliminate (cum se întîmplă de regulă la Stendhal sau Balzac), ci coexistă cu valorile false ale lumii înconjurătoare, pricinuind suferinţe chinuitoare şi culminînd cu pieirea sau descompunerea personalităţii umane.

în aceasta rezidă noutatea şi puterea umanismului său, forţa criticii sale

susţinute de cunoaşterea neîntrecută a sufletului omenesc, de geniul său creator.

2

Corelarea asociativ-contrastivă a personajelor

Prospectarea conştiinţei sfîşiate — fenomen despre care aminteşte; şi Hegel în legătură cu omul „societăţii civice", burgheze, a necesitat din partea romancierului implicarea dedublării psihologice sub variate aspecte. Antieroul din Însemnările din subterană este de neînchipuit fără structuri psihologice oscilatorii între două extreme, fără scindarea personalităţii sale în două : pe de o parte, Închiderea în carapace, egoismul şi neîncrederea în om, iar pe de altă parte, setea de dragoste, omenia şi idealul. în fond, şi omul din subterană pendulează între două extreme : umanism declarat — antiumanism. Pentru el este caracteristică antinomia prerogativelor unei morale autentice a binelui şi capacitatea de a făptui răul, antinomie generînd conştiinţa frîntă şi autoflagelarea...

în Însemnările din subterană autorul prezintă un caz aparţe al dedublării personalităţii umane. Dacă în cazul altor eroi dedublaţi din operele lui Dostoievski avem de a face

cu un proces gradat, care poate duce la salvare sau prăbuşire, pentru omul din subterană nu există ieşire, el a ajuns la un statut definitiv al inacţiunii, devenind antierou. Prin recunoaşterea monstruozităţii sale morale şi prin neputinţa de a se schimba, se instalează definitiv starea de înstrăinare totală, existenţa absurdă.

Fenomenul dedublării, personajul sau caracterul dedublat în forma sa clasică cea mai pregnantă este reprezentat, pe lîngă romanul Dublul, în Demonii, Adolescentul şi în Fraţii Karamazov.

în Demonii, autorul creează un personaj de mare anvergură, structurat pe principiile poetice noi ale dedublării, principii elaborate în ultimele sale romane. Această poetică nouă a dedublării o găsim în capitolul al IX-lea, La Tihon (Spovedania lui Stavroghin), capitol respins de redacţia revistei „Russki vestnik", unde, în mai multe numere s-a publicat pentru prima dată romanul Demonii. Obligat de împrejurări să renunţe la acest capitol-cheie, Dostoievski s-a văzut nevoit să-şi transforme romanul. Cu ocazia publicării, în anul 1873, a Demonilor în ediţie separată, scriitorul nu a mai revenit la primele variante şi nu a inclus acest capitol în textul definitiv. Astfel s-a creat situaţia în care editorii nu pot reintegra în roman un fragment iniţial respins în mod abuziv.

Avem mărturii indirecte că Dostoievski însuşi a optat în mod hotărît pentru o altă soluţie decît reintegrarea capitolului al IX-lea (La Tihon) în Demonii. Caracterul definitiv al opţiunii sale se confirmă prin faptul că scriitorul a refo- losit o bună parte a acestui capitol, îndeosebi materialele care nu sînt legate în mod nemijlocit de figurile lui Stavroghin şi Tihon, în operele sale ulterioare. Astfel, visul „vîrstei de aur“ a fost atribuit lui Versilov în Adolescentul, iar diavolul — vedenie, produs al dedublării totale a eroului — lui Ivan Karamazov. Ca urmare, scriitorul nu a publicat niciodată acest capitol, tipărit integral foarte tîrziu, abia în 1922[1]. Sub titlul Spovedania lui

Stavroghin, acest capitol a aparut în limba română chiar înainte de publicarea romanului Demonii, respectiv în 1924 şi 1928 [2]. De menţionat că există cîteva variante ale fragmentului La Tihon şi că traducerea românească inclusă în Opere în 11 volume nu
.Psihologia blestemata'' şi arhetipurile epocii
9
conţine scene importante, cum ar fi descrierea crimei oribile savîrşite de erou .

La Tihon poate fi privită astăzi ca o operă fragmentară — din primele variante ale romanului Demonii — şi, totodată, un text de sine stătător care nu a fost autorizat de Dostoievski, dar poate fi considerat în esenţă reprezentativ în cel mai înalt grad pentru arta scriitorului. In pofida caracterului fragmentar, La Tihon este o operă densă, de o zguduitoare forţă artistică. Importanţa sa deosebită se explică înainte de toate prin faptul că romancierul elaborează aici în forma desăvîrşită o originală poetică a dedublării.

Examinînd acest aspect al textului, descoperim că atenţia cititorului este dirijată de la bun început spre fenomenul dedublării din sufletul eroului, din sfera voinţei şi cugetului său, spre înţelegerea naturii şi semnificaţiei acestei dedublări. Primul element al dedublării psihologice a lui Stavroghin este ezitarea în cazul unei decizii, a unei acţiuni între două extreme posibile, între da şi nu. Cu sufletul zbuciumat, dar senin şi rece, Stavroghin soseşte la mănăstire, mirîndu-se în primul rînd de înfăţişarea obişnuită, insignifiantă a episcopului ; „dar acesta ridică deodată ochii şi îl studie cu o privire atît de hotărîtă, atît de încărcată de gînduri şi, în acelaşi timp, atît de neaşteptată şi de enigmatică, încît Ni- kolai Vsevolodovici aproape tresări. I se păru că Tihon ştia pentru ce venise, că fusese înştiinţat (cu toate că nimeni de pe pămînt nu putea să ştie scopul vizitei lui)...“ *. Peste cîteva clipe însă declară : „Hotărît lucru, nu ştiu de ce am venit aici, rosti el cu un aer de dezgust, privindu-1 pe Tihon drept în ochi, ca şi cînd aştepta de la el un răspuns...". La replica acestuia din urmă : „păreţi să fiţi suferind", el „deodată începu să povestească, cu fraze scurte, frînte, uneori chiar greu de înţeles, că avea halucinaţii ciudate, îndeosebi noaptea, că uneori vedea sau simţea lîngă el un fel de fiinţă rea, batjocoritoare şi «rezonabilă», care i se înfăţişa sub ■diferite aspecte, cu caractere diferite ; «dar e mereu aceeaşi :şi eu turbez mereu...»".

în scurta introducere la spovedania scrisă a ei oului, imprimată sub titlul Din partea lui Stavroghin, într-o tipografie străină şi adusă în ţară în mod clandestin, se mai fixează şi
98

alte jaloane ale dedublării. In primul rînd se identifică sursa organică, fiziologică a halucinaţiei, care nu este nimic altceva decît o boală foarte rară şi gravă. Tihon nu a mai auzit în toată viaţa decît de două asemenea cazuri : „îmi amintesc de un caz : era un ofiţer, după ce-şi pierduse soţia care fusese pentru el o fiinţă fără pereche. Am auzit vorbin- du-se şi de un altul. Amîndoi

s-au însănătoşit în străinătate...". în al doilea rînd, cititorul poate sesiza, prin comparaţie, specificul cazului de faţă. Spre deosebire de ofiţer, halucinaţia lui Nikolai Stavroghin are o motivaţie interioară, este produsul dedublării, căci ce vede, spune el singur : „Sînt tot eu, sub diferite aspecte, asta e tot".

în al treilea rînd, se iveşte problema veridicităţii : sînt oare imaginile create de halucinaţie „înşelătoare şi bolnă- vicioase“, adică fantome, pură fantezie, sau există ele în- tr-adevăr ? La întrebarea lui Tihon în legătură cu aceasta, Stavroghin îi răspunde : „Este curios că stăruiţi atît asupra acestui lucru, cînd eu v-am şi explicat ce văd... Văd în mod limpede, aşa cum vă văd pe dumneavoastră... Uneori văd şi nu sînt sigur că văd, cu toate că ştiu că este adevărul : sînt eu sau este el...". Stavroghin, în acelaşi timp, crede, vrea să creadă că dublul său este diavolul. în orice caz, realitatea psihologică a dublului din punct de vedere al personajului este neîndoielnică, ca şi evidenţierea caracterului său convenţional-artistic la nivelul auctorial.

Pe o astfel de cale, ca pe nişte trepte bine aşezate, ajungem la miezul problemei, la natura dedublării, la fondul motivaţiei interioare. în introducere apare pentru un moment o interpretare venind din partea eroului. în dialogul cu Tihon, Stavroghin îi spune pe neaşteptate acestuia : „Vă iubesc", supărîndu-se imediat din această cauză. Tihon sesizează situaţia, antagonismul sentimentelor din sufletul con- locutorului său, acesta însă aruncă vina pe seama firii omeneşti : „Aveţi dreptate. Dar sînteţi un cinic grosolan. Aveţi o părere prea urîtă despre natura umană. Această furie, s-ar fi putut să nu se trezească dacă aţi fi avut de a face cu un altul decît mine". Deci, totuşi, de vină e Stavroghin care nu sesizase că Tihon îi aflase firea şi nu se limitase la natura umană în general.

„Psihologia blestemată“ şi arhetipurile epocii

99

Complexitatea fenomenului se dezvăluie în destăinuirea scrisă, sfîşietoare şi arogantă, comentată pe alocuri de ambii conlocutori în dialogul care urmează. Aici se înlătură chiar şi „influenţa mediului sau a bolii" ca singură şi ultimă cauză a dedublării, accentul punîndu-se pe asumarea responsabilităţii personale atît la nivelul personajului, cît şi la cel al autorului. Halucinaţia apare la Stavroghin din cauza crimei săvîrşite : batjocorirea unei fetiţe nevinovate, împingerea ei la disperare şi la sinucidere. Imaginea micuţei fete din pragul camerei în ajunul sinuciderii, act provocat şi contemplat de Stavroghin, îl va urmări toată viaţa : „Ea începu deodată să clatine capul aşa cum fac oamenii foarte naivi şi care nu au maniere, cînd adresează cuiva un reproş ; apoi îşi ridică brusc pumnişorul şi mă ameninţă cu el de departe. în primul moment acest gest mi se păru ridicol, dar nu am mai fost în stare să-l suport mai departe ; mă ridicai brusc şi mă apropiai de ea, îngrozit. Faţa ei exprima o disperare greu de văzut la o fiinţă atît de mică ; continua să mă ameninţe cu pumnul şi să clatine capul în semn de reproş".

Prin repetiţii ulterioare figura acestei fetiţe firave, ame- ninţînd cu pumnişorul, se transformă în simbol, completat fiind cu imaginea „micului păianjen roşu“ văzut de Stavroghin pe o muşcată în timpul sinuciderii fetiţei

Matrioşa. De reţinut : păianjenul — semnul morţii, al inexistenţei absolute, semnul infernului — este prezent şi în Crimă şi pedeapsă (păianjenul — simbol al răului din Svidrigailov). Pumnul ameninţător al fetiţei nu este un semn univoc, ci un simbol cu sugestii multiple. Crima care a provocat moartea fetiţei a avut darul să învingă indiferenţa lui Stavroghin, pînă atunci o indiferenţă parcă absolută, să-i trezească conştiinţa. El vrea acum să se pedepsească şi se căsătoreşte cu infirma şi monstruoasa Maria Lebiadkina. în sufletul său reînvie visul despre fericire — contrapunctul, chiar contrariul absolut al crimei. Aceste extreme apar aproape concomitent în conştiinţa eroului. Pe de o parte, „vîrsta de aur“, sugerată de tabloul lui Claude Lorrain Acis şi Galateea : „Aici era leagănul omenirii, şi acest gînd îmi umplea sufletul de o dragoste frăţească. Era paradisul pe pămînt ; zeii coborau din cer şi se uneau cu oamenii ; aici se desfăşurau primele scene din mitologie. Aici trăia un neam de oameni

frumoşi. Oamenii se trezeau şi adormeau fericiţi şi nevinovaţi ; pădurile răsunau de cîntecele lor vesele ; prisosul forţelor lor abundente se revărsa în dragoste, în bucurie naivă. Şi eu îl simţeam, în timp ce discerneam şi viitorul nemărginit care îi aştepta şi pe care nici nu-1 bănuiau, şi inima mea se înfiora la aceste gînduri".

Pe de altă pârtie — un alt tablou : în bătaia razelor oblice ale soarelui, un mic păianjen roşu pe frunza de muşcată, evocînd în memoria eroului, potrivit cuvintelor sale, „pe Matrioşa slăbită, cu ochii înfrigurați, exact aşa cum era cînd stătea în pragul camerei mele şi, clătinînd din cap, mă ameninţa cu pumnul ei mic. Şi niciodată n-am resimţit ceva mai dureros. Disperarea jalnică a unei mici fiinţe neputincioase, cu mintea încă neformată şi care mă ameninţa (cu ce ? ce să-mi facă ?), dar cu siguranţă nu se acuza decît pe sine. Niciodată pînă acum nu mi s-a întîmplat ceva asemănător. Am stat toată noaptea nemişcat, pierzînd noţiunea timpului. [...] Ce nu pot îndura este numai şi numai această viziune, şi tocmai în prag, cu pumnul ridicat şi ameninţător ; nici înainte, nici după, ci exact în clipa aceea...".

Stavroghin susţine că nu regretă crima, nici moartea fetiţei, dar îi este cu neputinţă să îndure vedenia care de atunci încoace îi apare în fiecare zi : „Ştiu că mai pot îndepărta imaginea fetiţei cînd doresc acest lucru. Sînt pe deplin stăpîn pe voinţa mea, ca întotdeauna. Dar toată problema este tocmai că niciodată nu am vrut s-o fac ; ştiu asta bine. Asta va dura astfel pînă la nebunia mea totală".

în esenţă, cu aceasta se termină foiţele imprimate con- ţinînd spovedania lui Stavroghin destinată provocării opiniei publice prin cinism şi aroganţă. Luînd cunoştinţă de ororile crimei, de abisul sufletului lui Stavroghin, cititorul rămîne impresionat de tăria sufletească, de înălţimea etică de la care vorbeşte scriitorul. Acest lucru se datorează faptului că în textul dostoievskian totul este concentrat asupra judecării fără echivoc a celei mai groaznice crime posibile. Iar judecata nu este nimic altceva decît dedublarea acută a personalităţii, iar în perspectivă, destrămarea ei totală.

Procesul dedublării este desfăşurat în continuare în dialogul care urmează

pe marginea textului scris, dialog care
»Psihologia blestemată“ ;i arhetipurile epocii

cuprinde referiri noi la metapoetică, la caracterul dedublării, la psihologism şi la perspectiva narativă.

Pendularea între extreme domină în structura dedublării şi în plan psihologic : orgoliu şi umilinţă, umilinţă şi ură, ură şi dragoste, curaj şi frică, tandreţe şi grosolănie, sfidare şi smerenie. Aceste afecte pot fi neutre din punct de vedere axiologic ; etic, ele pot ascunde indecizia temporară, intenţia individului de a părea mai bun sau mai rău decît este în realitate (deocamdată, fără un scop bine determinat, fără un anume interes) etc. Stavroghin, de exemplu, declara iniţial referitor la scopul vizitei sale la Tihon : „Toate cuvintele dumneavoastră vor fi zadarnice ; nu-mi voi modifica intenţiile", ca peste cîteva clipe să declare contrariul : „Credeam că îmi veţi spune ceva serios. Pentru asta am venit“. Rupe involuntar micul crucifix de fildeş în două şi ţine în mînă o jumătate, stînd cu spatele spre Tihon. Stavroghin vrea iertare de la oameni, dar îi urăşte şi îi dispreţuieşte pe toţi dinainte, umilinţa lui poate fi numai o sfidare. în dosul acestei dedublări psihologice se dezvăluie tot mai profund semnificaţia ei etică şi filozofică.

Stavroghin se împarte între două „euri“ care sălăşluiesc în conştiinţa sa : primul crede că iertarea măcar a unui om l-ar fi uşurat, iar al doilea este orgolios şi sfidător. Pe de o parte el spune: „Vreau să obţin propria mea iertare; iată scopul meu principal ; scopul meu unic... Asta este spovedania mea, tot adevărul, restul e minciună. Numai atunci, asta o ştiu bine, va dispărea vedenia. Iată de ce aspir la o suferinţă nemărginită, iată de ce o caut eu însumi". Pe de altă parte, el declară cu fermitate lui Tihon : „Ascultaţi, vă voi spune tot adevărul : vreau ca dumneavoastră să mă iertaţi şi încă unul alături de dumneavoastră şi un al treilea, dar ca toţi, toţi să mă urască. (...) Nu vreau mila gloatei".

Tihon încearcă să-l salveze pe Stavroghin, îi sugerează pocăinţa conform preceptelor bisericii ortodoxe, cere să renunţe la provocarea opiniei publice: „Renunţaţi la acest plan şi atunci veţi învinge totul, vă veţi zdrobi orgoliul, vă veţi zdrobi demonul. Veţi triumfa, veţi obţine eliberarea...“ Tihon rămîne neputincios în rezolvarea fondului problemei, ideile creştine sînt inacceptabile pentru Stavroghin, al cărui

orgoliu este mai presus de orice. De aceea el va pieri de teama ridicolului, de „urîţenia crimei" săvîrşite. Dacă Tihon se dovedeşte falimentar în chip de salvator de suflete, el este la înălţime din punct de vedere al cunoaşterii oamenilor, căci autorul îl înzestrează cu perspicacitate în materie de psihologie. Astfel, el prevede sinuciderea lui Stavroghin, de la care şi primeşte calificativul de „psiholog blestemat".

Stavroghin are de ce să fie supărat pe psihologie. Şi nu atît pentru dezvăluirea meandrelor sale sufleteşti (acest lucru îl face el însuşi cu luciditate, ajungînd la cele mai mari adîncimi), ci pentru calificarea faptelor sale prin determinări concrete de ordin psihologic care cuprinde şi aspectul

etic, şi aspectul filozofic. Dostoievski procedează la demiti- zarea eroului, în plan genetic cîndva romantic, plin de forţă tragică şi sublim — în declaraţii — devenit însă astăzi cu precădere purtător al răului fără aureolă. Tihon îi reproşează chiar mediocritatea, credinţa „călduţă", ceea ce este mai rău decît să fii „rece". Crima însă este „atroce", „teribilă". Tihon îi vorbeşte deschis lui Stavroghin : „Mă îngrozeşte această mare forţă trîndavă care nu se manifestă decît în infamii. Nu degeaba te transformi într-un străin: o pedeapsă urmăreşte pe toţi cei care se dezlipesc de pămîntul natal ; plictiseala şi trîndăvia îi asaltează chiar dacă ei caută acţiunea".

Pentru Stavroghin, blestemată este nu psihologia în general, ci dedublarea acută a personalităţii care a devenit fatală pentru destinul său. Această dedublare nu este]Dur şi simplu o boală nervoasă, ci una preponderent spirituala, cauzată de factori morali şi filozofici, apăruţi în urma săvîr- şirii crimei. Odată trezită, conştiinţa acestui erou excepţional, înzestrat şi cu o voinţă puternică, nu mai poate ierta pe celălalt eu, omul care era, şi mai este, indiferent faţă de bine şi rău, care a putut săvîrşi crime cu sînge rece şi, ca urmare, el va ajunge la „nebunie totală"—îşi va pune capăt zilelor. Morala creştină putea să-l absolve, dar Dostoievski nu. Erau de neiertat înstrăinarea absolută, egoismul şi cinismul, pasiunile reci şi oribile, frizînd sadismul şi masochismul, care au năvălit, într-un mediu boieresc-intelectual rupt de popor, ca o molimă asupra unei naturi umane bogat înzestrate. Un caracter atît de puternic ca Stavroghin trebuia să
„Psihologia[1] blestemată“ şi arhetipurile epocii'
se năruie într-un îngrozitor marasm moral şi spiritual. Antagonismul ireductibil al celor două euri din sufletul lui Stavroghin în concepţia scriitorului umanist trebuia în mod logic să-l ducă la prăbuşire : crima este incompatibilă cu omul, cu omul care a devenit conştient de existenţa, demnitatea şi menirea sa.

Poetica şi tehnica dedublării elaborată aici cu toate prerogativele şi structurile sale de bază, cuprinzînd diferite aspecte —* fiziopatologice, psihice, spirituale ale personalităţii umane şi preconizînd dezvăluirea unor semnificaţii filozofice şi etice majore pentru existenţa omului şi a societăţii, va fi aplicată şi în romanul Adolescentul, iar, într-o formă dezvoltată, cristalizată, şi în Fraţii Karamazov. în primul roman, ne-am referit deja la acest lucru, dedublarea spirituală a eroului, a lui Vefsilov, nu este atît de avansată, de gravă, cum este aceea a lui Stavroghin ; prin urmare, el poate evita prăbuşirea finală. în al doilea roman amintit, în Fraţii Karamazov, ponderea fantasticului şi a mitului capătă o amploare deosebită în comparaţie cu Demonii, unde identificarea dublului lui Stavroghin cu diavolul este anunţată, dar nu este realizată. Această deosebire în poetica celor două opere ne permite, într-un fel ne obligă chiar, să ne ocupăm în alt context de ultimul mare roman al scriitorului într-un alt studiu dedicat corelaţiei mit-motiv literar.

Structurile psihologice antinomice în caracterul lui Stavroghin sînt de o mare complexitate, caracterul său impli- cînd mai multe tipuri ale unei anumite epoci şi, în primul rînd, pe omul din subterană şi pe demonicul ajuns

la limita extremă în negarea realităţii şi în afirmarea idealului libertăţii individuale. Criticilor li s-a părut la un moment dat că aceste structuri — aici, şi în altă parte — depăşesc cadrul personajului şi s-a pus sub semnul întrebării chiar aplicabilitatea conceptului de personaj în operele lui Dostoievski. Asemenea tendinţe au fost propagate şi de abordarea tipologică abstract-schematizantă pentru care, în operele scriitorului, substanţa eroilor se reduce la dimensiunea a două sau trei supertipuri. Demersurile critice de acest gen nu mai pot fi considerate adecvate operei. De fapt mărturiile scriitorului din carnetele de note, din ciorne şi corespon

denţă, confirmă fără de tăgadă că cl gîndea, simţea, aprecia şi se exprima artistic în mod epic în forma personajelor- caractere. Despre Stavroghin, în mod special, autorul nota, încă în timpul elaborării Demonilor, în scrisoarea către M. N. Katkov din 8/20 octombrie 1870, că acesta este o figură tragică, o figură tipic rusească, adăugind : „L-am smuls din inima mea. E drept că acest caracter arareori apare în plenitudinea sa tipică, dar este rus (dintr-o anumită pătura a societăţii) [. ..]. Am o presimţire inexplicabilă, dar certă că am să reuşesc să realizez acest caracter. Observ un singur lucru : acest caracter în întregime este schiţat de mine în acţiuni concrete, nu în consideraţii teoretice ; prin urmare, pot să am toată încrederea în reuşita figurii". Mai tîrziu, în martie 1872, încercînd, de altfel fără succes, să obţină acordul revistei „Russki vestnik" pentru publicarea capitolului refăcut (La Tihon), romancierul îl apără pe Stavroghin, în acelaşi spirit : „Acesta este un adevărat tip social (în accepţiunea mea), un tip rus, al nostru, un om fără nici o activitate, dar nu din dorinţa proprie de a fi trîndav, ci din cauză că şi-a pierdut contactul cu tot ce e naţional, popular şi, ceea ce este mai important — credinţa ; el este un desfrînat din pricina nemulţumirii, a plictisului, dar nu e lipsit de conştiinţă, făcînd eforturi disperate pentru a renaşte, pentru a putea crede din nou în ceva..."

Prin aceste consideraţiuni nu vrem să negăm că personajele dostoievskiene au o structură aparte, dimpotrivă. Ele nu sînt nici „caractere", nici „tipuri" în sensul poeticii clasicismului şi nu sînt nici portrete „fiziologice", adică nu se reduc la prezentarea unei categorii sociale în stare pură, la un tip etnografic sau un şablon social[5]. Acest lucru a fost menţionat mai demult într-o formă generală de Andre Gide : „încărcate în cel mai înalt grad de idei, romanele lui Dostoievski nu sînt niciodată abstracte, ci rămîn totdeauna romane, rămîn cărţile cele mai trepidante, cele mai pline de viaţă, cunoscute de mine. Acest lucru se întîmplă din pricină că, oricît de reprezentative ar fi personajele dostoievskiene, creatorul lor nu părăseşte niciodată teritoriul umanului, de dragul, să zicem, al simbolizării. Acestea nu sînt niciodată tipuri ca în comedia noastră clasică, ele

rămîn individualităţi la fel de specifice ca personajele cele mai originale ale lui Dickens, fiind zugrăvite cu nu mai puţină forţă decît cele mai bune portrete ale oricărei literaturi" [c].

în textele definitive — interpretările mai recente scot tot mai mult în evidenţa acest lucru — personajele lui Dos- toievski sînt entităţi bine determinate. Referitor la Stavro- ghin, Elena Loghinovski a relevat modalităţile de zugrăvire a eroului principal din Demonii: „termenii" textuali şi extratextuali, printre care un număr mare de imagini, personaje şi concepte de sorginte literară (omul de prisos, diavolul şi demonii etc.), au, în intenţia romancierului, menirea să constituie repere pentru crearea de noi personaje, în acest sens, se precizează că „sinteza, îmbinarea diferitelor procedee şi mijloace artistice (genetic legate atît de romantism, cît şi de realism) permite, datorită introducerii procedeului nou, al unui sistem de semnale şi a poziţiei auc- toriale deosebite — poziţia observatorului obiectiv în cel mai înalt grad, permanent dialogică — permite, deci, romancierului să contureze figura eroului în toată plenitudinea sa" [1].

Valeriu Cristea aduce o argumentaţie multiplană, conform căreia Stavroghin apare ca o realitate artistică indubitabilă tocmai ca personaj. în articolul Stavroghin, din Dicţionarul personajelor lui Dostoievski, criticul demonstrează, prin receptarea globală, în profunzime, a textului şi prin capacitatea de re-creare sugestivă a personajului, că eroul central din Demonii are un statut unic, irepetabil. Din cuvîntul mai multor personaje se reconstruieşte retrospectiv biografia lui Stavroghin într-o „serie de perioade şi ipostaze". Stavroghin, acest „vulcan stins" în prezentul acţiunii romaneşti, are o preistorie care defineşte foarte detaliat componentele caracterului, oprindu-se asupra personalităţii părinţilor, educatorului, asupra succesiunii conceptelor filozofice.

Definind raporturile dintre personajele romanului Demonii, Valeriu Cristea subliniază : „Atraşi de masa gravitaţională enormă a protagonistului, toţi ceilalţi eroi ai romanului (care la rîndul lor pot avea sateliţi) se rotesc în jurul lui pe orbite mai mult sau mai puţin apropiate. Nu

întîmplător Stavroghin este comparat cu un soare nu doar de Lebiadkin «V-am aşteptat... ca pe un soare», ci şi de Piotr Stepanovici Verhovenski «Dumneata eşti lumina şi soarele...». La rîndul lui, Şatov văzuse în el «un fel de astru»“. In felul lor, acelaşi lucru afirmă şi Kirilov, Maria Timofeev- na, Daşa, Liza... Chiar acolo unde există legătura dascăl- „învăţăcel", deci un fel de derivare-transfer, raporturile se transformă în interferenţe : „Cu toţi sînt convinşi că numai Stavroghin ar putea să înalţe «steagul». Steagurile diferă însă de la un personaj la altul căci fiecăruia eroul i s-a înfăţişat în trecut cu port-drapelul unei alte credinţe. Lui Kirilov i-a transmis ateismul său fundamental, lui Şatov, dimpotrivă, un fel de religie. [...] în prezentul acţiunii Stavroghin însă nu mai emite idei ; el este şi din acest punct de vedere un vulcan stins. întrupări dîrze, viguroase ale «credinţelor sale» succesive sau simultane, Kirilov, Şatov şi Verhovenski se ciocnesc de aceea nu numai între ei, ci şi fiecare în parte cu inspiratorul lor. Căci acesta se dezice de discipolii lui şi îşi reneagă convingerile" [8]. Remarcînd diferenţierile tipologice, Valeriu Cristea susţine că Stavroghin, creat în bună

parte de procedeul determinare-indetermi- nare a zvonurilor, nu este un personaj compact (ca Orlov din Amintiri din Casa morţilor); iar Versilov dispune de o „complexitate liniştitoare", este un caracter deschis, pentru că nu a încetat să caute un „ideal înalt".

Cercetătorul italian Eridano Bazzarelli, abordînd problema dintr-o perspectivă modernă, relevă faptul că funcţia estetică a personajului literar se materializează atît prin identitatea, cît şi prin divorţul lui cu modelul omului real (cu referentul său), cu conţinutul personajului la nivelul fabulei etc. De aici importanţa excepţională a principiului deformării în opera lui Dostoievski. Problema pusă astfel se dovedeşte a fi foarte interesantă, căci ne orientează spre determinarea structurii specifice a personajului dostoievskian, ca de exemplu a esenţei sale ideologice, implicînd deseori o nouă convenţie artistică ce urmează să fie înţeleasă în perimetrul modelului omului real, al referentului său şi în afara lui.

în studiul Tipologia „omului neînsemnat" în opera lui Dostoievski, Bazzarelli realizează o investigaţie prealabilă,

clasificînd personajele secundare şi cele episodice în cîteva grupuri. Pentru stabilirea acestor grupuri se ia ca bază nu numai criteriul sociologic — tipurile de raporturi dintre „slugi" şi „domni“ — ci, mai ales, cel estetic : a) ponderea personajelor în desfăşurarea acţiunii de la un simplu gest şi un portret sumar la atitudini semnificative faţă de protagonişti şi la un rol deosebit în fabulă ; b) intensitatea afir- iriirii universului artistic al scriitorului şi îndeosebi a „ideii ruse“. Exemplele prezentate ne conving de rolul important al acestor personaje minore în făurirea omogenităţii lumii artistice, după cum ne conving şi concluziile preliminare : „La Dostoievski, deformarea este mai puternică în cazul protagoniştilor, iar la personajele episodice — mai slaba. Personajele care aparţin diferitelor grupuri sînt înfăţişate prin diferite procedee, cu mijloace stilistice aparţinînd diferitelor categorii. Personajele episodice redau mai precis realitatea imediată, dar pot fi şi purtători ai unor idei deosebite" [a].

Ducînd mai departe acest demers, reluăm aici problema personajului, fără rezolvarea căreia ar fi greu să înţelegem structura epică dominantă a epocii. Va trebui să depăşim acele interpretări critice potrivit cărora în volumele dostoievskiene nu putem distinge personaje originale, ci numai variantele unor scheme psihologice abstracte, două-trei perechi de tipuri divergente, bipolare, care trec din operă în operă. în spiritul realismului său autentic, la Dostoievski descoperim, la toate personajele, trăsături comune la nivelul psihologic, fiindcă trăsături comune există la toţi oamenii aceleiaşi epoci, la reprezentanţii categoriilor opuse. într-un anumit moment al istoriei umanităţii, a unei ţări, reprezentanţii diferitelor clase, inclusiv ai celor antagonice, sînt şi purtătorii anumitor trăsături comune ale epocii. Pe de altă parte, nu putem face abstracţie de ceea ce numim de obicei general-uman, chiar dacă acesta nu apare decît sub diferite forme istorice. De aceea nu este de mirare că în abordarea operei dostoievskiene s-a instalat în critică

spectrul unei tipologii abstract-psiho- logice. Această modalitate de abordare a devenit, încă de la Dobroliubov, un fel de tradiţie. Criticul rus al „anilor şaizeci" distingea, în perioada premergătoare scrierii marilor romane dostoievskiene, două tipuri de personaje : înrăitul şi sfiosul. Mai tîrziu, ideologul narodnicismului, Nikolai

Mihailovski, indica tipul răpitorului şi al victimei, al lupului şi mielului, denaturînd grav mesajul ideatic şi afectiv al romancierului. Mai aproape de zilele noastre, Leonid Gross- man diferenţiază un număr considerabil mai mare de tipuri : „gînditori şi visători, fete plingăreţe, voluptuoşi, măscărici, dedublaţi, cei din subterană, rusul cu suflet larg, cel cu inima curată, «profeţi înţelepţi», umiliţi, afacerişti abjecţi, judecători şi anchetatori abili, nihilişti şi pseudonihilişti, femei orgolioase şi sfioase, copii hipersensibili şi adolescenţigîn- ditori" [10].

Fără să se refere exclusiv la aceste supertipuri şi avînd în vedere temele, subiectele şi motivele care se leagă de ele, Grossman încearcă să prezinte cu ajutorul lor „populaţia" lumii dostoievskiene. Tipologia sa interesantă şi fidelă operei este totuşi lipsită de un numitor comun, de aceea şi rezultatele nu sînt decît parţial valabile.

Pentru o tipologie cu un grad superior de generalizare, criterii mai sigure, principii unitare valabile putem găsi în consideraţiunile teoretice ale lui Dostoievski însuşi. La asemenea tipuri cu un grad superior de generalizare, depăşind nivelul personajelor individualizate sau, mai precis, cuprin- zînd o anumită parte a acestor personaje, romancierul se referă în plan teoretic de mai multe ori, mai ales în corespondenţă şi în carnetele de note. El distinge tipul social al de- dublatului, pe visătorul romantic, pe tînărul intelectual protestatar şi căutător, rupt sau legat de popor, pe eroul din subterană. Consideraţiunile teoretice ale scriitorului ne sugerează stabilirea unei categorii aparte pentru clasificarea personajului dincolo de graniţele unei singure opere care ar putea fi desemnată cu termenul de arhetip al epocii. Numărul acestor arhetipuri ale epocii nu este mare, dar la cele amintite înainte se mai pot adăuga cîteva. Existenţa modelelor epocii nu exclude implicarea arhetipurilor psihologice tradiţionale, dar natura acestora din urmă este alta, ele prezintă un alt nivel al structurii sau slujesc ca termeni de comparaţie, de construcţie în general.

Cîteva interpretări moderne ale operei dostoievskiene se bazează tocmai pe o asemenea tipologie adecvată. Reuşita monografiei lui Ion Ianoşi, amintită mai sus, dedicată „tra-

•gediei subteranei", plasate pe orbita unui arhetip al epocii, se datorează acestei modalităţi de abordare a operei care înlesneşte percepţia universului ideatic şi artistic al romancierului. Ion Ianoşi nu forţează rolul determinant al generalului faţă de particular, nu distruge raportul firesc dintre arhetipul epocii şi personajele date într-un roman sau altul. Formula sa : „este... şi nu este...“ acţionează eficient.

Am spus că autorul nu forţează conexiunile fireşti ale •universului artistic, cu toate acestea, modalitatea sa de interpretare nu respectă întotdeauna graniţele universului autonom al personajului. Amintim în acest sens două conside- xaţiuni, de fapt, poate, singurele din întreaga carte. Prima •se referă la Cămătar, eroul nuvelei Sfioasa, despre care se afirmă că „este Svidrigailov, cel ce dă bani logodnicei sale şi-i cere acesteia o nemărginită recunoştinţă («Am înnoptat pe Sennaia, în casa lui Viazemski», reia aproape identic cuvintele lui Svidrigailov) ; este Versilov, pomana căruia o •nenoroceşte pe Olia ; este Stavroghin, persecutat de amintirea unei copile sinucigaşe ; este Raskolnikov, în postura că- mătăresei Aliona Ivanovna, şi care ar fi ucis-o pe Sonia. Toate datele coincid, inclusiv sinceritatea cinică a opţiunii...".

în al doilea rînd — un fel de metaforă menită să sugereze importanţa unei idei determinante pentru ideologia scriitorului : negarea statutului de supraom construit pe baza ‘egoismului — după ce se referă la complexitatea de neidentificat, la măştile, la dialectica lui Stavroghin ajunsă la limita relativismului, I. Ianoşi conchide : „Stavroghin este permanent acelaşi, ideile sale fără număr sînt o singură idee, trăsăturile lui multiple se reduc la una singură, el are o unică mască, aceeaşi cu a omului din subterană, cu a lui Raskolnikov sau Ippolit, cu a lui Kirilov, Versilov şi Ivan Kara- mazov“ [n].

Va trebui să aplicăm şi noi formula „este... şi nu este...“. Ta personajele lui Dostoievski găsim, într-adevăr, trăsături, structuri psihologice comune, dar aceasta nu face să dispară personalitatea originală a fiecăruia, nu permite substituirea lor, ele nu „ajung interşanjabile". Despotismul ucigător şi cinic al Cămătarului este străin lui Raskolnikov, iar romanul în care Raskolnikov ar îndeplini funcţia cămătăresei şi ar «ucide pe Sonia ar fi fost tot atît de departe de Crimă şi

pedeapsă ca cerul de pămînt. Raskolnikov nu poate lua nici locul Omului din subterană, nici locul lui Svidrigailov sau Stavroghin. El nu este funciarmente egoist (mai curînd, un generos care a păşit pe drumul greşit al individualismului înstrăinat) şi, în orice caz, dominantele caracterului său sînt altele decît ale eroilor din următoarele romane, sînt altele decît chiar ale lui Ivan Karamazov, cel mai apropiat de el datorită implicării — altfel — a ideii supraomului. Cu toate că în caracterul lui Raskolnikov sînt implicate trăsăturile substanţiale ale omului din subterană, el reprezintă, după părerea noastră, în primul rînd un alt model tipologic al epocii şi anume pe tînărul intelectual revoltat căutînd drumul de ieşire din condiţia umană înstrăinată. Acţiunea sa

— crima — tragic eronată, izvorăşte din compasiunea pentru cei apropiaţi şi dragi, pentru oameni, deviind apoi din cauza ideii „napoleoniene[44], a „dreptului" aleşilor de a dispune de oamenii obişnuiţi şi de a-i sacrifica fără nici o îngrădire morală.

Un „arhetip al epocii" poate apărea în diferite medii sociale, profesionale, intelectuale. Personajul dostoievskian nu se deduce însă pur şi simplu dintr-

un asemenea model al epocii. El se naşte de cele mai multe ori la confluenţa cîtorva „arhetipuri ale epocii" şi la intersecţia acestora cu alte determinări sociale, psihologice, antropologice, naţionale ş.a., fiind prezent totdeauna şi principiul abaterii de la regulă. Din complexitatea determinărilor se detaşează, fără îndoială, factorii sociali şi psihologici, dar insistăm în acelaşi timp pe autonomia relativă a tuturor implicaţiilor personalităţii umane amintite mai sus. Unele dintre ele capătă un statut teoretic ca tipologie aparte. Astfel se întîmplă cu tipurile psihologice raportabile la mai multe sisteme, la arhetipuri în sens tradiţional, la arta clasică, la romantism şi realism. Dostoievski vorbeşte, de exemplu, de tipul „marelui păcătos", de orgolios şi umil, de părinţi şi copii etc.

în procesul de creaţie, chiar elaborarea planului pornea de la conceperea tipurilor, caracterelor in stadio nascendi. Intuirea şi conceperea lor era însă numai jumătate din ceea ce edifica o operă epică. Cealaltă jumătate se realiza numai în imaginea artistică, implicînd nu numai complexitatea nucleului de caracter, dar şi imprevizibilul, accidentalul, excep

ţionalul. în acest domeniu — oricît de straniu ar părea pentru cei care nu cunosc decît un Dostoievski tendenţios şi romantic, un ideolog — ţelul final urmărit era plasticitatea şi obiectivitatea sculpturală. Numai materialul din care era făcută sculptura se afla în stare incandescentă. Oricum, personajul apărea artistic datorită determinărilor sale multiple, datorită faptului că el constituia o lume aparte, suverană şi irepetabila, că avea o logică existenţială interioară proprie.

Ignorarea acestei complexităţi a personajului dostoiev- skian ştirbeşte valabilitatea interpretării critice. Aplicarea tipologiei bazată preponderent sau exclusiv pe profesiunea eroilor duce la abordarea superficială, mai mult chiar — la denaturarea sensului estetic al operei. Definirea figurii So- nei Marmeladova ca prostituată şi, mai ales, limitarea analizei la acest statut jalnic al ei lasă în umbră inovaţia tipologică a scriitorului[12]. Sonia este tipul femeii dispusă să suporte suferinţe nelimitate, să aducă jertfa supremă pentru cei apropiaţi. Situaţia de femeie întreţinută nu se dovedeşte primordială nici pentru Nastasia Filippovna, destinul căreia, în romanul Idiotul, întruchipează frumuseţea feminină şi demnitatea umană pîngărite în dezlănţuirea pasiunilor sălbăticite în societatea timpului.

Chiar tipurile sociale bine determinate, cu o dimensiune unică în acest sens, cum este Rogojin, viţă de negustor bogat, sau Fiodor Karamazov — tatăl, moşier parazitar şi destrăbălat, capătă şi alte dimensiuni, semnificative din punct de vedere moral-filozofic, venind împotriva determinărilor imediate de clasă, confirmînd însă în ultimă instanţă şi la un nivel superior legile societăţii şi ale naturii umane.

Complexitatea eroilor şi a celorlalte personaje principa’e nu exclude uneori apariţia unor caractere unidimensionale, ca de pildă crudul proprietar Mikolka din visul lui Raskol- nikov sau Aliona Ivanovna, cămătăreasa. Corelarea cu personajele centrale le integrează însă şi pe cele secundare în

universul artistic al lui Dostoievski, univers complex şi dinamic, uneori la prima vedere chiar difuz.

Demersul nostru critic trebuie să aibă în vedere complexitatea universului artistic în ansamblu şi în mod special •complexitatea personajelor principale, structurate pe mai multe nivele şi într-adevăr multidimensionale. Localizarea univer

sului unui erou sau personaj important din opera lui Dosto- ievski este posibilă numai cu ajutorul mai multor linii coordonatoare. Sistemul liniilor, cuprinzînd zona trăsăturilor antropologice, psihologice, arhetipale ale epocii, pur individuale şi accidentale, se distinge prin aceea că ele sînt multidirecţionate. Ce este într-un caz general, poate deveni într-alt caz individual. Ce săvîrşeşte unul, ar putea săvîrşi şi celălalt, dar de regulă nu săvîrşeşte, pentru că el este el.

La prima vedere, unui anumit arhetip al epocii îi aparţin mai multe personaje din diferite romane. De exemplu, Raskolnikov, Mîşkin şi Ivan Karamazov pot fi calificaţi ca reprezentanţi ai unui asemenea arhetip, şi anume al tînărului intelectual rus preocupat de rezolvarea problemelor existenţiale ale omului şi societăţii. Dar de fapt aceste personaje sînt caractere, tipuri independente, autonome. Mîşkin se detaşează de ceilalţi doi printr-o bunătate nobilă, generoasă, prin jerfta sa, deşi ineficientă, generatoare de noi tragedii. Suprapunerea structurilor psihologice şi a concepţiilor etice şi filozofice din caracterul lui Raskolnikov şi Ivan Karamazov este mai evidentă şi de mai mare amploare : ambii sînt disponibili să recurgă la rău ca mijloc de acţiune, să încalce preceptele morale, dar primul se constituie în erou de sine stătător prin unitatea caracterului său (bază de acţiune şi de regenerare în urma crimei săvîrşite), pe cînd al doilea, cu toate că îl depăşeşte prin amploarea viziunii sale la nivel universal, cosmic, îi rămîne inferior sub aspectul integrităţii şi al capacităţii de acţiune practică. Ivan Karamazov se distinge prin dedublarea acută a personalităţii, ajun- gînd la prăbuşirea sufletească, deci aparţine şi acelui arhetip al epocii la care neam referit mai sus : omul dedublat în strădaniile sale de afirmare a personalităţii între uman şi inuman. Statutul social, formaţia intelectuală, structura psihologică, portretul şi gesturile, totul este diferit la cei doi protagonişti din Crimă şi pedeapsă şi Fraţii Karamazov, deci nu putem identifica decît interferenţe.

Tehnica dezvăluirii interferenţelor preponderent psihologice, etice şi filozofice în caracterul personajelor constituie un procedeu artistic pe care noi îl numim corelare asociativ- contrastivă. Cu ajutorul acestei tehnici se realizează compoziţia întregului, structura operei. Fiind legată pe plan genetic

.Psihologia blestemată“ }i arhetipurilt epocii

de fenomenul dedublării, această tehnică se diferenţiază în mod categoric de dedublarea propriu-zisă a unor eroi din romanele dostoievskiene. Aici nu mai este vorba de exteriorizarea unei laturi a sufletului, a gîndirii eroului în cauză, în figura dublului — cum este Diavolul pentru Ivan Karama- zov — ci

de suprapunerea parţială, de interferenţa unor caractere autonome. Spre deosebire de părerea destul de răs- pîndită conform căreia eroul dedublat apare în alte medii, la alte nivele, într-un alt personaj, în plan principal sau secundar, considerăm că raportarea se face la un fenomen mult mai general al epocii decît la un singur personaj şi, ca urmare, nu este vorba de ipostaze ale unuia şi aceluiaşi tip, personaj, ci de interferenţe. Să vedem însă mecanismul acestei corelări, mecanism care funcţionează în mod diferit în fiecare roman, în structuri epice concrete.

Ne-am obişnuit să spunem că dedublatul Raskolnikov este figurat în Crimă şi pedeapsă la alte nivele, mai ales la nivele inferioare, în alte personaje : în Svidrigailov şi Lujin (răul din Raskolnikov), în Sonia şi în Razumihin (binele din Raskolnikov). Consideraţia aceasta, cu toate că nu e lipsită de sens, este totuşi imprecisă.

în primul rînd, Raskolnikov, în sensul strict al noţiunii, nu e un erou dedublat, ci doar contradictoriu. Cei doi poli ai contradicţiilor sale se situează, pe de o parte, în perimetrul ataşamentului său faţă de cei apropiaţi, faţă de familia Mar- meladov, faţă de oameni în genere (de aici protestul său democratic), iar, pe de altă parte, în perimetrul ideii „na- poleniene", a supraomului cu „drepturi" de a sacrifica alte vieţi omeneşti, făcînd parte dintr-o categorie inferioară, din mase. Aceste contradicţii nu s-au statuat însă în mod definitiv în caracterul său, nu s-au permanentizat aşa cum s-au permanentizat opoziţiile, trăsăturile antinomice ale lui Go- liadkin şi, se pare, ale lui Ivan Karamazov. Spre deosebire de aceşti dedublaţi, Raskolnikov, pregătindu-se şi săvîrşind crima, trece de la un pol al contradicţiilor la celălalt, este în mişcare, la fel ca şi în perioada ulterioară, cînd păşeşte pe drumul recunoaşterii erorii fatale a teoriilor sale. El are perspectiva de a se întoarce la primul pol, la baza profund umană a caracterului său, are perspectiva de a se regenera.

Structurile psihologice şi ideile lui Raskolnikov nu sînt transferate altor personaje, dimpotrivă, el este acela care

descoperă coincidenţa ideilor sale cu gîndurile altora din alte medii, sau chiar din mediul său. întîmplarea face ca un student să rostească, într-o discuţie cu un ofiţer la circiuma

— discuţie la care asistase involuntar şi Raskolnikov — ideea sa aplicată la aceeaşi persoană : cămătăreasa Aleona Iva- novna. Studentul declară că ar fi ucis pe blestemata bătrînă fără nici o mustrare de conştiinţă. Raskolnikov tresare : .„Cît de ciudat se împleteau aceste vorbe cu gîndurile lui !“ Studentul continuă :

„Fireşte, am glumit adineauri, dar gîndeşte-te : pe de o parte avem o babă tîmpită, inutilă, o fiinţă de nimic, răutăcioasă şi bolnavă, de care nimeni nu are nevoie şi care, dimpotrivă, mai face şi rău tuturora, care nu ştie nici ea pentru ce trăieşte şi care azi, mîine are să moară de moarte naturală. [...] Pe de altă parte, avem forţe tinere, pline de vlagă, care se prăpădesc de pomană, fără sprijin, şi asta cu miile, peste tot locul ! Cîte fapte bune nu s-ar putea face, cîte lucruri nu s-ar putea înfăptui sau îndrepta cu banii pe care

bătrîna i-a hărăzit mănăstirii ! Sute, poate chiar mii de existenţe îndreptate pe calea cea bună ; zeci de familii salvate din ghearele mizeriei, din desfrîu, de la pieire, de la viciu, de la spitalele de boli venerice — şi toate acestea cu banii bătrînei. S-o omori, să-i iei banii ca mai tîrziu, cu ajutorul lor, să te consacri binelui omenirii şi cauzei comune ; nu crezi tu că mii de binefaceri ar justifica o crimă, o singură crimă neînsemnată ? Mii de vieţi salvate de mizerie şi descompunere cu preţul unei singure vieţi. O singură moarte şi, în schimb, sute de vieţi salvate — nu vezi, e aproape o chestiune de aritmetică. Şi, la urma urmelor, cît trage pe eîntarul vieţii existenţa acestei babe ofticoase, proaste şi răutăcioase ? Nici cît viaţa unui păduche, a unui gîndac, nici atîta măcar, căci bătrîna asta este dăunătoare pentru semenii ei“ [13].

Şi încă o replică dată ofiţerului apropo de „natură" : „Eh, frate, natura o poţi corecta şi îndrepta, altfel ne-am îneca în prejudecăţi. Altfel n-ar fi existat nici un om mare. Zicem : «datorie, conştiinţă» — n-am nimic împotrivă ! Dar ce înţeles le dăm ?“ Studentul însă, bineînţeles, n-ar putea s-o ucidă pe bătrînă.

„Psihologia blestemata' ;i arhetipurile epocii

115

Am: citat în întregime acest preludiu la planul teoretic al romanului, angrenat atît de strîns în aventura criminală, nu pentru a trece în revistă pe baza lui toate problemele şi ideile romanului lansate aici. Ele de fapt nu sînt definitive şi vor trebui să se confrunte cu „viaţa vie“, deci aici nu găsim decît un punct de pornire, nişte premise. Scopul pentru care am amintit acest preludiu este altul : trebuie să arătăm locul lui în structura romanului şi raportul dintre aceste idei şi ideile lui Raskolnikov. Ca şi în multe alte cazuri, ne vine în ajutor însuşi autorul care îşi deconspiră poetica : „Raskolnikov era grozav de tulburat. Fireşte, nu erau decît aceleaşi discuţii şi idei tinereşti pe care le auzise adesea, sub altă formă şi pe altă ternă".

Deci nu putem vorbi decît de interferenţe, coincidenţe în caracterele mai multor personaje independente. Dintre toate personajele romanului, studentul pare că se deosebeşte de Raskolnikov cel mai puţin ; cu cîteva luni în urmă era, poate, chiar identic cu el. Subliniem : identic şi nu dublul său. Acum nu mai este, el nu vrea să ucidă.

Preludiul teoretic şi raportarea lui la alte cazuri, mai precis calificarea ideilor lansate aici ca fiind ideile unei întregi generaţii dovedeşte că Dostoievski are în vedere un arhetip al epocii şi că Raskolnikov aparţine în primul rînd acestui arhetip şi nu altuia.

Obsedată de ideea dublurilor, critica deseori nu observă sau uită să menţioneze că Lujin şi Svidrigailov sînt opuşii lui Raskolnikov, că aceşti eroi, fiecare în parte, au coordonate tipologice diferite. Lujin şi Svidrigailov sînt reprezentanţii lumii împotriva căreia se răzvrăteşte Raskolnikov, ei devin din cauza surorii sale adversari personali. Tipul afaceristului cinic, conformist, dornic şi capabil să domine oamenii şi să le sugă sîngele, Lujin nu are nimic comun cu Raşkolnikov. Aşa crede, şi în principiu are dreptate. Cu atît mai mult iese în evidenţă întîlnirea lor în sfera motivaţiei teoretice a crimei — dominaţia, folosirea oamenilor în relaţiile obişnuite sociale. Această

interferenţă dintre cei doi apare, deci, în contextul respingerii reciproce categorice, pe baza deosebirilor fundamentale. Coincidenţa motivaţiei teoretice a crimei şi a comportamentului lui Lujin aruncă o

rază de lumină puternică asupra contradicţiilor lui Raskolnikov, asupra incompatibilităţii cu fondul personalităţii sale, cu natura umană în general. Această corelare a personajelor se face cu ajutorul procedeelor asociativ-contrastive.

Formulînd vag principiul economic de bază al societăţii capitaliste, Lujin respinge morala „Iubeşte-ţi aproapele[1]', sus- ţinînd că „ştiinţa spune : iubeşte-te în primul rînd pe tine însuţi, căci totul pe lumea asta se bizuie pe interesul personal. Dacă te iubeşti numai pe tine, ai să-ţi vezi bine de treburile tale şi caftanul are să-ţi rămînă întreg. Iar realităţile economice adaugă : cu cît se ridică într-o societate mai mulţi indivizi înstăriţi — adică, cu cît există mai multe caftane întregi — cu atît societatea are temelii mai solide şi realizează mai bine scopul comun". Cunoscînd atitudinea lui Lujin faţă de preconizata căsătorie a acestuia cu Dunia, Raskolnikov descifrează îndărătul acestui egoism principiul care, dus pînă la capăt, admite „dreptul să ucizi". Adresîndu-se lui Lujin, Raskolnikov identifică în comportamentul acestuia acest „drept" pe care îl respinge cu vehemenţă : „Este sau nu adevărat că dumneata i-ai spus logodnicei dumitale [...], chiar în clipa cînd ţi-a primit propunerea, că te bucură mai ales faptul... că este săracă... fiindcă este mai avantajos să-ţi iei soţie dintr-o casă căzută în mizerie, ca după aceea să o poţi domina... şi ca binefăcător al ei să-i poţi reproşa cînd vrei. tot binele pe care i l-ai făcut ?...“

în subtextul acestei respingeri vehemente apare asocierea dominaţiei asupra oamenilor cu motivaţia teoretică a crimei săvîrşite de Raskolnikov însuşi şi, în acelaşi timp, opoziţia ţelului generos urmărit de el : binele oamenilor. Deci : respingere — asociere — opoziţie sau relevare a interferenţei prin metoda asociativ-contrastivă.

Confruntarea lui Raskolnikov cu Svidrigailov la începutul romanului îi plasează pe cei doi pe poziţii diametral opuse : primul ia partea obidiţilor, al doilea apare în postura omului care îşi trăieşte viaţa pe seama altora, distruge viaţa altora fără scrupule. Dotat de la natură, deştept şi uneori mă-rinimos, Svidrigailov este în esenţă un moşier desfrînat, un destrăbălat monstruos, insensibil faţă de crimele săvîrşite de el, posedat de duhul răului. Prin însăşi structura sa, Svidrigailov este antipodul lui Raskolnikov. Romancierul scoate
„Psihologia blestemată" fi arhetipurile epocii

în evidenţă totuşi interferenţa acestor două caractere, acel „punct comun" care apare într-un anumit moment. Chiar un om ca Svidrigailov are în viaţă o clipă cînd i se trezeşte conştiinţa, cînd ar vrea să redevină om. Şi atunci el se agaţă de Raskolnikov, îl trage spre sine ca să se poată agăţa şi salva prin dragostea Dunei. Nu reuşeşte, răul pricinuit de el oamenilor nu poate fi iertat. Nu poate să se ierte nici chiar el însuşi.

Raskolnikov a procedat o dată — săvîrşind crima — la fel cum a procedat toată viaţa Svidrigailov, dar el este altul, el nu poate trăi fără conştiinţă, el nu poate fi, decît temporar, indiferent faţă de semenii săi. „Punctul comun“ care îl apropie de Svidrigailov se situează tot în perimetrul motivaţiei teoretice a crimei, demonstrînd inconsistenţa sa, caracterul ei antiuman. Svidrigailov devine exponentul acestei teorii, pe care oexplică Dunei — „Cu un rău faci o sută de lucruri bune“ —, iar în faţa lui Raskolnikov ţine morţiş la valabilitatea ei. Destinul înfricoşător al lui Svidrigailov este ultima picătură care îl obligă pe eroul romanului să-şi recunoască vina. Deci, două destine se întîlnesc, parcurg paralel o anumită distanţă şi se despart, îndreptîndu-se în direcţii opuse : spre viaţă şi, respectiv, spre moarte.

Svidrigailov poate fi denumit dublul lui Raskolnikov numai într-un sens foarte specific, restrîns, mai degrabă metaforic. Cei doi sînt personaje foarte distincte, a căror asemănare rămîne substanţială, dar temporară, pe cînd deosebirile sînt fundamentale.

în comparaţie cu Crimă şi pedeapsă, implicarea raportărilor de natura dedublării este mult mai intensă în romanul Fraţii Karamazov. în cazul lui Ivan Karamazov şi Smer- deakov, în locul înfruntării se instalează influenţa şi subordonarea, confirmînd şi ele, desigur altfel, distincţia dintre cele două caractere : unul domină prin superioritatea intelectuală şi datorită ideilor de împărţire a oamenilor în conducători spirituali, politici şi în gloată, prin incapacitatea omului de a trăi liber, iar celălalt se supune şi execută nu fără interes personal şi nu fără iniţiativă.

Aceste corelări asociativ-contrastive ale diferitelor personaje independente se deosebesc în mod esenţial de dedublarea propriu-zisă a personalităţii lui Ivan Karamazov, de exem-

piu, care implică apariţia fantomei, a Diavolului, care nu este altceva decît extrovertirea uneia şi aceleiaşi personalităţi.

Studiul mai aprofundat al operei lui Dostoievski se poate face astăzi, după convingerea noastră, numai pe baza redescoperirii complexităţii şi bogăţiei personajelor, a identificării multiplelor relaţii şi interferenţe dintre arhetipuri, tipuri şi caractere distincte, independente şi inedite. Ineditul fiecărui personaj are chiar prioritate.

Prin această nouă abordare încercăm să ducem mai departe interpretările şi cercetările anterioare. La noi, în ultimul timp s-au remarcat orientarea preponderent psihanalitică, de exemplu cartea lui Liviu Petrescu, Dostoievski. Eseu, publicată la Cluj în 1971, şi modalitatea complexă, preponderent filozofică aplicată de Ion Ianoşi în perimetrul unui singur arhetip sau motiv, cel al subteranei, în monografia amintită mai sus.

Demersurile orientate spre psihanaliză nu au dat, după părerea noastră, rezultate însemnate în domeniul tipologiei personajelor pe planul global al operei. Există însă şi cîşti- guri notabile datorate observaţiilor fine ale

criticului, precum şi recreării şi sugerării atmosferei universului artistic al scriitorului. E drept că şi aici ne paşte pericolul unor observaţii şi analize aparent fine, care vin uneori frontal împotriva sensului major al operei[14].

Punctul de vedere al lui Ion Ianoşi a apropiat fenomenul socio-cultural şi psihologic al subteranei de noţiunea denumită de noi arhetip al epocii, dar a tratat altfel corelaţia acestuia cu personajele fiecărei opere. Comentariul profund şi strălucit al unor idei dostoievskiene nu concordă totdeauna cu realităţile artistice ale operei. Eseistul afirmă la un moment dat că romanul Crimă şi pedeapsă este povestea unei aventuri, a destinului lui Raskolnikov, „fiindcă toţi ceilalţi eroi ai cărţii — sora şi mama lui, Sonia şi Razumi- hin, Lujin şi Svidrigailov — sînt laturile, valenţele, posibilităţile sale, tot atîtea faţete ale unuia şi aceluiaşi caracter. Crimă şi pedeapsă este povestea unei idei, pe care o întruchipează, pro şi contra, toate personajele cărţii, nu numai Raskolnikov : ideea naturilor superioare, înfrîngînd obstacolele, a luptei cu stupidele prejudecăţi umanitariste, a aleşilor ce dispun în voie de inertul material uman, a condu

cătorilor cu drepturi nelimitate şi subjugînd pe temeiul unui plan calculat la rece milioanele de sclavi, a forţei neîndurătoare căreia trebuie toţi să i se supună fără să crîcnească, .ideea cezarismului, ideea napoleoniană, ideea supraomului !“ [15].

La nivelul ideatic se pot stabili, fără îndoială, corelaţii între toate personajele pe linia ideii supraomului, dacă luăm în consideraţie atît afirmarea, cît şi infirmarea acestei idei. Acest lucru îl face cititorul, eseistul. Dar la nivelul caracterelor asemenea corelaţii nu există. Mama eroului, Sonia şi Razumihin sînt străini de ideea supraomului ca şi de angajarea nobilă de a salva omenirea, trăsături definitorii pentru Raskolnikov ; deci primii nu pot fi „laturile, valenţele" caracterului său, nu se deduc din el. Deci, personaje pe de-a-n- tregul independente sînt corelate prin asemănări şi deosebiri. E o problemă de compoziţie şi structură care nu afectează suveranitatea caracterelor.

Pe de altă parte, în ceea ce priveşte fondul problemei, corelarea personajelor se face în sensul pro şi contra nu pe linia ideii supraomului, ci, mai degrabă pe linia afirmării personalităţii umane şi, mai concret, pe linia ideii fericirii. Acest centru filozofic al romanului este identificat mai sus, pe baza manuscriselor, şi de Ion Ianoşi, chiar cu termenul „ideea romanului", deci în pasajul citat mai sus apare într-un fel o contradicţie [16].

Arta lui Dostoievski, atît de bogată şi variată din punct de vedere al tipologiei caracterelor, nu a fost întotdeauna sesizată pe deplin. Deseori critica vorbea chiar de o monotonie sau repetare a caracterelor în operele sale. Au fost confundate (sînt confundate şi astăzi) structurile psihologice comune unei epoci (pentru o epocă întinsă, cuprinzînd şi veacul nostru) şi unui mediu (preponderent intelectual, dar şi urban în sens larg, şi popular în sensul celui mai autentic spirit democratic).

Reflecţiile noastre despre personajele dostoievskiene şi corelarea lor

asociativ-contrastivă în romanele şi nuvelele sale, ca şi analiza dedublării psihologice, vor să îndrepte atenţia cititorului spre fenomenele reale ale artei, spre sursele ei sigure. Lansăm un fel de invitaţie la redescoperirea unui univers artistic infinit.

IV

Ambiguitatea extremelor şi constituirea motivului literar

Organism artistic viu, nedescoperit şi nebănuit, fiecare operă a lui Dostoievski, mai ales la primul contact, ne copleşeşte, ne derutează chiar prin învălmăşeala pasiunilor divergente, prin antinomiile dinamice, migratoare care se instalează parca pentru veşnicie în sufletul şi cugetul omului. Apropierea de personajul dostoievskian dinspre psihologie, dovedindu-se inevitabilă şi de altfel absolut necesară, poate deveni un impediment în procesul receptării pentru că produce, prin mecanismul repetării, sentimentul de insatisfacţie. Parcurgînd romanul, cititorul (mai precis unii dintre cititori) are impresia că lipseşte ceva, că lipseşte finalitatea, parcă se bate pasul pe loc, parcă se repetă monoton aceleaşi mişcări enervante. Acesta este efectul insensibilităţii faţă de subiectul palpitant de aventură moral-filosofică, dar impresia poate fi rezultatul lipsei de interes faţă de pura psihologie prin care se ajunge la problemele existenţiale, poate fi deci o impresie superficială sau neavizată din lipsă de experienţă, din lipsă de familiarizare cu această artă ca limbaj.

Cititorul căruia i se adresează Dostoievski trebuie să fie înzestrat cu intuiţie şi cunoştinţe psihologice. în timpul redactării şi publicării în revistă a romanului Fraţii Karamazov, între cărţile a şaptea şi a opta, autorul, răspunzînd unei cititoare curioase, explica în felul următor crima săvîrşită : „Pe bătrînul Karamazov l-a ucis lacheul Smerdiakov. Toate detaliile întîmplării vor fi clarificate în dezvoltarea ulterioară a acţiunii romanului. Ivan Feodorovici nu a participat la ucidere decît indirect şi invizibil [...]. Dmitri Feodorovici nu are nici o vină în uciderea tatălui său. în momentul în care Dmitri Karamazov a sărit de pe gard şi a apucat să şteargă cu batista sîngele de pe faţa bătrînei slugi rănite* prin aceasta şi prin cuvintele sale «Mi-ai căzut în drum*

bătrîne» etc. a spus într-un fel cititorului că el nu a săvîrşit paricidul. Dacă şi-ar fi omorît tatăl, iar peste zece minute pe Grigori, el n-ar fi coborît de pe gard la sluga trîntită la pămînt sau, de cobora, cobora în cu totul alt scop, şi anume, ca să se convingă de nimicirea unui martor atît de important. Dar el, dimpotrivă, manifestă milă, spunînd «Mi-ai căzut în drum» etc. Dacă şi-ar fi omorît tatăl, nu s-ar fi plecat asupra trupului neînsufleţit al slugii cu vorbe de milă şi regret. Nu numai subiectul romanului este important pentru cititor, ci şi cunoaşterea sufletului uman (al psihologiei) şi oricare autor are tot dreptul să pretindă acest lucru de la cititor“ (Scrisoare către E. N. Lebedeva din 8 noiembrie 1879 ; s. n.). Printr-o asemenea exigentă solicitare a cititorului, opera literară devine un factor important de cultură, de educaţie estetică, chiar prin faptul că însuşi procesul receptării este condiţionat de un anumit nivel de cultură. Comunicarea prin artă presupune cunoaşterea unui limbaj

comun de ambele părţi şi această cunoaştere este de fapt un moment important al actului de cultură.

Psihologia are în opera lui Dostoievski felurite şi importante implicaţii. Enigma existenţei este prospectată pe terenul personalităţii omului angrenat într-o colectivitate, prin prisma firii umane înseşi. Dar cum este omul ? — ne punem necontenit întrebarea, şi ne-o punem cît se poate de insistent împreună cu Dostoievski. Critica ne-a obişnuit cu ideea că, după Dostoievski, omul este bun şi rău, plin de antinomii, de contradicţii ireductibile. Nikolai Berdiaev declară că „la Dostoievski polaritatea substratului divin şi cel satanic, ciocnirea explozivă a luminii şi a întunericului sînt identificate în străfundurile existenţei. Dumnezeu şi diavolul se luptă în adîncimile sufletului uman. Răul are o substanţă primordială, spirituală [...]. Cîmpul de luptă dintre Dumnezeu şi diavol se află aşezat foarte adînc în natura umană. Contradicţia tragică i se dezvăluia lui Dostoievski nu în sfera psihică, precum afirmă toţi, ci în abisul existenţial. Tragedia polarităţii îşi are rădăcini în straturile cele mai adînci ale vieţii divine “ \

; Berdiaev, ca reprezentant al unei extreme, al celei me-» tafizice, de nuanţă religioasă, pune aici nişte probleme necesare şi chiar indispensabile în ceea ce priveşte interpretarea lui Dostoievski. Intr-adevăr, fără categoriile etice ale binelui şi răului nu ne putem orienta în universul artistic al romancierului. Conform concepţiei lui Berdiaev, lupta dintre bine şi rău este o lege fundamentală a firii, a vieţii omeneşti, o luptă continuă, fără. finalitate pe pămînt. Faptul că fiecare om este şi bun şi rău poatefi interpretat şi în sensul că în realitate nu există „buni“ şi„răi“, că nu există graniţă între bine şi rău, că unul poate fi identic cu celălalt. în acest sens, criticii ne trimit la conceptul de frumos al lui Dmitri Iva- ramazov, care cuprinde ambele polarităţi. Citatul respectiv din Fraţii Karamazov este însă de cele mai multe ori ciuntit sau luat în afara contextului, nemaivorbind de faptul că textul aparţine personajului într-un anumit moment al dezvoltării sale, şi nu autorului. Despre ce text, despre ce context este vorba ?

în capitolul al treilea al primei părţi, intitulat Spovedania în versuri a unei inimi arzătoare, Dmitri, cuprins de un elan sufletesc inexplicabil, provenit totuşi din hotărîrea sa de a rezolva problemele vitale care s-au creat din ciocnirile între el şi Katerina Ivanovna, între el şi tatăl său, expune fratelui său mai mic un întreg program de umanism clasic, ideali- zant; folosind ample citate din poeziile lui Schiller şi Goethe. Dragostea, aparent paradoxală, pentru umanismul idealist şi abstract a unui destrăbălat este abia atenuată de o concepţie renascentistă cu elemente de umanism modern. Se amintesc timpuri de restrişte mitologice, cînd „Rătăcea zeiţa-n lacrimi / Printre oamenii cei cruzi : / Minţi întunecate, patimi — f Cîntec, rugă să n-auzi“ (Fr. Schiller, Serbarea din Eleusisch), ca să se aprecieze : „în umilinţă, în mare umilinţă se află omul şi acum". în sfîrşit, se recită imnul Către bucurie cu ultimele sale versuri : „îngerii de cer au parte / Viermele, de

desfătări", după care „antiraţionalistul" Dmitri expune lui Aleoşa propria sa filozofie — filozofia omului:

„Eu, frăţioare, eu sînt viermele ăsta, şi poezia parcă-i scrisă anume pentru mine! Noi, toţi Karamazovil, sîntem la fel, şi în sufletul tău, îngere, viermele trăieşte şi e sortit să dezlănţuie adevărate furtuni ! Furtuni, îţi spun, fiindcă des

fătarea se dezlănţuie ca o furtună, mai apriga chiar decît o furtună ! Frumosul este ceva cumplit, înfiorător ! înfiorător, înţelegi, pentru că nu poţi să-l cuprinzi, nu poţi să ştii ce-i acolo în fond, şi nici n-ai cum să ştii, fiindcă Dumnezeu ne-a pus în faţă numai enigme. Aici se întîlnesc toate extremele, şi toate contradicţiile sălăşluiesc laolaltă. Eu, frăţioare, nu sînt un om cult, dar am stat şi am cugetat mult. Sînt atîtea taine •care ne înconjoară ! Prea multe enigme apasă asupra bietului om pe acest pămînt. Dezleagă-le cum te taie capul, şi ieşi la liman teafăr, nevătămat, dacă-ţi dă mîna. Frumosul ! Şi apoi, nu pot să suport gîndul că unii oameni cu suflet mare şi luminaţi la minte încep prin a slăvi idealul Madonei, ca să ajungă la urmă să năzuiască spre un alt ideal, idealul Sodo- mei. Dar şi mai îngrozitor este atunci cînd omul în al cărui suflet sălăşluieşte idealul Sodomei nu se îndură totuşi să-şi întoarcă faţa de la celălalt ideal, al Madonei, fiind singurul care-1 însufleţeşte şi pentru care inima lui arde, arde cu adevărat, ca în anii neprihănitei tinereţi. Nu, sufletul omului e larg, mult prea larg, n-ar strica să fie puţin îngustat.! Dracu să înţeleagă ! Acolo unde mintea vede numai ruşine, inima descoperă frumosul. Poate, oare, Sodoma să reprezinte frumosul ? Crede-mă că pentru cei mai mulţi oameni frumosul este însăşi Sodoma ! Poţi tu să dezlegi taina asta ? Şi te cutremuri cînd te gîndeşti că frumosul nu este numai ceva care te înspăimîntă, dar în acelaşi timp şi o taină nepătrunsă. Aici se dă lupta dintre diavol şi Dumnezeu, iar cîmpul de bătălie este însuşi sufletul omului. Dar fiecare, cum se zice, vorbeşte despre ce-1 doare. Şi acum ascultă, să trecem la fapte" [2].

Am citat acest fragment în întregime pentru că el poate fi, este chiar, un punct esenţial pentru desfăşurarea viziunii lui Dostoievski asupra vieţii. Lupta dintre bine şi rău, prezenţa extremelor şi ambiguitatea lor de moment rămîn, fără îndoială, adevăruri incontestabile şi de mare importanţă pentru romancier.

Totuşi pentru o înţelegere mai profundă, este necesar să examinăm problema validării de către autor a ideilor de aici. Punctul de vedere exprimat de Dmitri nu coincide decît parţial cu punctul de vedere al romancierului. Divergenţa prin

cipală rezidă în aceea că eroul deplînge obligativitatea pentru om de a cunoaşte binele şi răul din experienţa sa proprie, pe cînd autorul consideră această experienţă, care cere atitudine activă şi jertfe, o cale sigură spre fericire şi cunoaştere. Dmitri se află abia la începutul încercărilor şi de aceea nu poate să facă distincţie între bine şi rău. Puterea lui Dmitri constă în

aceea că şi-a trezit conştiinţa, că din străfundul bicisniciei sale se avîntă spre Schiller şi Goethe, pu- nîndu-şi întrebarea : „Sînt oare o ploşniţă, o lighioană veninoasă ?“ Dar răul îşi are farmecul lui, puterea de atracţie a răului deseori e mai mare decît puterea de atracţie a binelui. Pentru om există însă problema apartenenţei şi a adevărului r omul are posibilitatea, dreptul şi obligaţia să decidă, să-şi exprime opţiunea. Sîntem abia la începutul romanului, şi Dmitri va trebui să treacă prin calvarul vieţii, prin bine şi rău, mai ales — rău, pînă la tentaţia paricidului, ca să devină om, ca să iasă din „ticăloasa mocirlă a desfrîului" învecinată cu idealul sublim în sufletul său chiar atunci cînd rămîne nedumerit în faţa luptei veşnice dintre idealul Madonei şi idealul Sodomei. Abia în lumina tragicelor evenimente — uciderea tatălui, drama Katerinei Ivanovna şi a fratelui Ivan, moartea lui Iliuşa — Dmitri va înţelege, ac- ceptînd şi suferinţa în spiritul ideii religioase a scriitorului, că dragostea lui de pînă atunci nu era dragoste, că frumosul autentic şi cel de suprafaţă, de expresie demonică, nu sînt acelaşi lucru.

Critica a remarcat îndărătul schillerismului implicat aici, respingerea umanismului abstract, declarativ, dar n-a observat că înţelegerea metafizică a luptei eterne dintre bine şi rău reprezintă reversul medaliei : dacă aspiraţia spre ideal este egală cu aspiraţia spre frumos, reprezentînd şi binele şi răul, atunci rămîne aspiraţie goală, fără ideal. Pentru Dostoievski însă frumosul autentic, după cum ştim prea bine, era însuşi idealul.

Cugetările lui Dmitri s-ar preta la multe alte interpretări. Ele deschid, de pildă, o largă perspectivă pentru înţelegerea figurii lui Aleoşa : „şi tu, îngerul, ai vierme în suflet, eşti un Karamazov !“ Sau putem descoperi aici importanţa estetică a răului şi sugestia infernului în dosul ei. Sau putem trece la delimitări posibile numai pe baze extratextuale : me-

nirea fericită a omului, îndeosebi a creatorului, de a dezlega tainele. Dar pe noi ne interesează, în momentul de faţă, natura extremelor, caracterul lor dinamic şi substratul lor axiologic.

Lupta dintre bine şi rău în sufletul lui Dmitri se dovedeşte a fi trecătoare, legată de devenire şi nu de un statut imuabil, definitiv. Polaritatea binelui şi răului nu este aici o finalitate fără finalitate (sau cu o finalitate transcendentală), ci cu una concretă. Polaritatea este dată, dar dreptul şi obligaţia omului este de a exprima opţiunea. Opţiunea acestui erou este binele înfăptuit în relaţiile sale cu oamenii, cu fraţii, cu femeile ; patima sa pentru Gruşenka se transformă în- tr-un profund sentiment de dragoste.

în argumentarea ideii sale, Berdiaev citează în continuare pe Nikolai Stavroghin, care „îşi găsea la ambele poluri frumosul identic, egală desfătare". Acest exemplu contrazice frontal ideea filozofului idealist. La Dostoievski, neputinţa de opţiune a lui Stavroghin duce la distrugerea valorilor şi la prăbuşire, la destrămarea personalităţii. Nu poate fi un rău mai mare decît instalarea veşnică, insurmontabilă, a polarităţii binelui şi răului în sufletul cinului — iată o idee dostoiev- skiană de mare profunzime.

Dezvăluind profetic criza umanismului, bazată pe insensibilitatea faţă de

bine şi rău, atitudinea scriitorului nu a fost totdeauna corect percepută şi adecvat apreciată. Nu o dată a fost învinuit Dostoievski însuşi de această insensibilitate, mai ales de redacţia revistei Russki vestnik în care îşi publica de obicei romanele, după pierderea fratelui Mihail şi a propriei reviste. Răspunzînd la învinuirile de imoralism şi „nihilism", Dostoievski scria lui N. Liubimov la 8 iulie 1866, referindu-se la o nouă variantă, revizuită, a manuscrisului „Acum răul şi binele sînt delimitate perfect şi e imposibil să fie amestecate şi folosite de-a-ndoaselea...“. Ştim însă din alte surse că învinuirea era considerată de romancier ab ovo absurdă.

Protestînd împotriva ruperii în două faze complet diferite, opuse, a creaţiei romancierului, în faza umanitaristă şi faza demonică (un „Dostoievski văzut prin Sade"), Valeriu Cristea, în Tînărul Dostoievski, menţiona : „Nu s-a înţeles că scriitorul nu a fost niciodată în exclusivitate un poet al omului demonic, ci un poet, cel mai mare, al omului ambiguu,

de o uriaşă complexitate, în care se amestecă şi ciocnesc elemente dintre cele mai disparate (inclusiv demonice) şi în care simultaneitatea mişcărilor interioare nu izbuteşte să se rezolve în rezultanta unui singur vector sufletesc. «Sintem şi răi şi buni de-a valma, cînd buni, cînd răi» — va spune Gruşenka în Fraţii Karamazov, şi aceste cuvinte reprezintă cea mai bună definiţie scurtă a viziunii dostoievskiene asupra omului. Scriitorul s-a arătat preocupat în chip constant, de la prima pînă la ultima operă, de ambele aspecte ale sufletului uman“ .

De la apariţia acestor rînduri a trecut peste un deceniu şi observaţia profundă, un pas înainte la momentul respectiv în interpretarea lui Dostoievski, poate fi astăzi dezvoltată, îmbogăţită şi precizată. A făcut acest lucru şi Valeriu Gristea în noile sale lucrări, trecînd de la abordarea operei cu accentul pe personajul dostoievskian (un singur personaj în ipostaze diferite) la personajele scriitorului — fiecare cu anumite dominante. Astfel, se întîmplă ca unii să fie fundamental buni, alţii — răi. Descoperirea varietăţii şi bogăţiei caracterologice ale operei credem că este un factor revelator pentru stadiul actual al exegezelor dostoievskiene.

Ambiguitatea extremelor apare în arta lui Dostoievski ca un însemn al lumii complexe şi contradictorii, ca un însemn al haosului. în această lume, răul poate să apară în haina binelui şi invers. Dar ambiguitatea este şi însemnul devenirii, pragul peste care omul păşeşte spre exprimarea opţiunii sale existenţiale. Există apoi o ambiguitate datorată impreciziei, caracteristică perceperii umane — ambiguitate născută de relatări, zvonuri etc. Şi mai există o falsă ambiguitate produsă de perceperea inadecvată a semnelor, simbolurilor, subtextu- lui şi chiar a textului dostoievskian.

Alternanţa şi ambiguitatea extremelor pot fi înţelese numai pornind de la structuri psihologice antinomice. Rămîne de văzut dacă polaritatea se produce pe linia Binelui şi Răului sau mai exact: dacă arena de luptă a acestora se află numai aici, în perimetrul psihologicului.

Luînd ca exemplu romanul Idiotul, putem afirma — e drept, la nivelul unor adevăruri foarte abstracte — ca structurile psihologice compuse din dragoste

şi ură, generozitate şi egoism sau alte ipostaze ale binelui şi răului constituie baza caracterului nu numai al unui Rogojin, dar şi al Nas-

tasiei Filippovna, ba chiar al Aglaiei Epancina sau Ippolit. Apropiindu-ne de text cu intenţia analizei, descoperim în mod surprinzător că lupta contrariilor în sufletul omului la nivel psihologic nu se duce între răul pur şi binele cristalizat ; descoperim că polarităţile sînt compuse la rîndul lor din bine şi rău, pozitiv şi negativ, fiind, deci, şi ele complexe, antinomice.

Personalitatea mai multor eroi se compune din structuri psihologice divergente, iar contradicţiile sau cel puţin contrapunctul arareori lipsesc din viaţa sufletească a vreunui personaj dostoievskian. în romanul Idiotul, de la bun început, cu ocazia prezentării eroilor prin portrete fizice comentate din punct de vedere caracterologic, autorul scoate în evidenţă complexitatea fiecărui personaj. Vorbind despre trăsăturile exterioare ale lui Rogojin, naratorul fictiv trece repede la impresii vizavi de primul, care pot fi şi ale lui Mîşkin, adus de hazard într-un compartiment de clasa a treia din trenul Varşovia—Petersburg. Rogojin era deci „scund, avea părul creţ, negru şi nişte ochi cenuşii, mici, dar plini de foc. Nasul îl avea lat şi cam turtit, pometii obrajilor proeminenţi, iar pe buzele-i subţiri flutura mereu un zîmbet ironic, sfidător, ba chiar şi răutăcios uneori. Numai fruntea, mare şi frumos, boltită, înnobila întrucîtva partea inferioară foarte dezvoltată a obrazului, atenuînd asimetria unor trăsături dure. Ceea ce părea mai izbitor însă chiar de la cea dintîi privire era paloarea- morbidă a feţei, care dădea chipului său un aer de istovire, cu toată constituţia lui evident robustă. în acelaşi timp faţa atrăgea atenţia şi printr-o particularitate imposibil de definit, şi care lăsa totuşi să se ghicească un temperament frămîntat de clocotul unor pasiuni mistuitoare, ceea ce nu se potrivea deloc nici cu zîmbetul acela arogant şi nici cu privirea-i aspră şi plină de orgoliu" [4].

Polaritatea ascunsă aici sub zîmbetul uneori sfidător-rău- tăcios (deci, alteori —nu), în trăsături frumoase compensînd duritatea, mitul, în expresia feţei morbidă-robustă în acelaşi timp, abia la sfîrşit iese la iveală în opoziţia deschisă : pasiune mistuitoare — orgoliu. Dar este aceasta opoziţia între bine şi rău ? Aşa s-ar părea, după cîteva pagini însă, generalul Epancin descoperă în Rogojin opoziţia dintre un milion şi o. pasiune brutală, iar prinţul Mîşkin observă că tovarăşul

său de drum i-a „făcut impresia unui om cuprins de o mare pasiune, ba aş zice chiar de o pasiune bolnăvicioasă. De altfel, el însuşi are încă aerul unui om suferind". De la prima trăsătură pozitivă („pasiunea mistuitoare" opusă orgoliului), ■cîntarul se înclină acum spre negativ (pasiune „brutala", „bolnăvicioasă").

Nici orgoliul nu se lasă însă definit axiologic printr-un singur semn, negativ sau pozitiv. De altfel, orgoliul intră în compoziţia personajelor, care urmează să se autoaprecieze şi să primească o apreciere obiectivă diferită ca valoare umană. Orgoliul face parte din structura sufletească a unor personaje ca

Nastasia Filippovna, Aglaia Epancina, Ganea Ivolghin, Ippolit, Burdovski[5]. Examinînd portretul eroinei, Mîşkin califică faţa ei ca fiind „extraordinară" şi adaugă apoi adre- sîndu-se lui Ganea : „E plină de voioşie şi totuşi se vede că a suferit mult, nu-i aşa ? O trădează ochii şi, uite, pometii aceştia delicat conturaţi, aceste două punctuleţe de sub ochi, la curmătura obrajilor. E mîndră, foarte mîndră ; dar n-aş şti să-ţi spun dacă e bună sau rea la suflet. Ah, ce mult aş vrea să fie bună ! Atunci totul ar fi salvat!" Aici transpare şi metapoetica scriitorului : motivul psihologic nu este iniţial purtătorul valorilor estetice, el slujind ca material de construcţie la clădirea edificiilor, formelor, structurilor superioare care au menirea să declanşeze o viziune originală asupra lumii.

Polarităţile dinamice ale vieţii sufleteşti apar şi reapar pe tot parcursul desfăşurării acţiunii. Privind din nou portretul Nastasiei Filippovna, Mîşkin descifrează şi mai clar contradicţiile personalităţii ei : „Chipul acesta, de o frumuseţe rară, tăinuia în el ceva ce i se păru acum şi mai tulburător. Un orgoliu nemăsurat şi un dispreţ vecin cu ura părea să exprime această faţă, şi în acelaşi timp cîtă bunătate, încredere şi sinceritate ! Contrastul acesta izbitor şi neaşteptat trezea un dureros sentiment de compasiune. Frumuseţea orbitoare a tinerei femei devenea aproape insuportabilă pe faţa aceea palidă cu obrajii uşor supţi şi ochii arzători. Bizară frumuseţe !"

Opoziţia dragoste-ură apare la Ganea Ivolghin, iniţial „îndrăgostit nebuneşte" de Nastasia Filippovna, ca reacţie la ideea căsătoriei pentru bani. Potrivit zvonurilor : Ganea „e

stapînit de un orgoliu fără margini, ar fi prins faţă de ea o pornire de ură asemenea unei obsesii de coşmar. In sufletul lui s-ar fi îmbinat într-un amestec straniu pasiunea şi ura, şi cu toate că după amarnice ezitări consimţise în cele din urmă sa se însoare cu această „femeie ticăloasă", în sinea lui jurase să se răzbune crunt şi «să-i vie de hac» mai tîrziu...“.

Caracterul lui Ippolit se bazează pe contradicţia dintre ură (negarea vieţii) şi dragoste pentru viaţă. Aglaia Epancina este dominată, pe de o parte, de dragoste şi atracţie pentru ideal, iar pe de altă parte, de orgoliu şi ură. Dar aici, involuntar, am menţionat şi nişte structuri psihologice cu semnificaţii estetice mai concrete.

De polaritatea structurilor sufleteşti se leagă însă şi anumite semnificaţii generale cărora va trebui să le acordăm prioritate în ordinea observaţiilor noastre. Este vorba de ambiguitatea amintită în perspectiva altor conexiuni, de locul ei pe treptele viziunii lumii, de substratul ei filozofic. Binele se transformă în rău, răul în bine. „Extremele se atrag" — spune un dicton plin de dialectică şi de profundă înţelepciune. Dos- toievski deseori se referă la această legitate a existenţei, exprimată nu o dată de eroii romanelor sale.

Iată un fragment de dialog extras din convorbirea lui Mîşkin şi Rogojin. Primul declară : „Eu n-am să-ţi stau în cale", referindu-se la hotărîrea Nastasiei Filippovna, iar apoi adaugă :

„— Crezi că te mint ? întrebă prinţul.

— Ba eu te cred, dar nu mă dumiresc deloc. Mi se pare că mila ta e mai pîrdalnică decît dragostea mea !

Faţa i se aprinse de o pornire răutăcioasă care se cerea descărcată.

— Intr-adevăr, e cam greu să înţeleagă omul unde sfîr- şeşte la tine dragostea şi unde începe ura, zise prinţul surî- zînd. Iar de va trece dragostea, va fi jalea şi mai mare. Asta s-o ştii de la mine, dragă Parfion ! Şi tare mă tem că...

— Că împlînt cuţitul în ea ?

Prinţul tresări înfiorat.

— O vei urî groaznic pentru toată dragostea ta de astăzi, pentru toate chinurile pe care le înduri acum. Mai mult ca orice mă surprinde însă că ea consimte totuşi să se mărite cu

S-ar putea deduce de aici că extremele — mila sau ura, dragostea sau răutatea — pot distruge în egală măsură. Parcă nu există nimic altceva decît răsturnările spectaculoase de pasiuni care prin ele însele macină totul.

Ajuns la „convingeri superioare", la ideea respingerii vieţii, Ippolit se consideră antipodul lui Rogojin. Descriind vizita făcută acestuia din urmă, el, condamnat la moarte din cauza bolii, remarcă : „Contrastul între noi era atît de mare, încît nu putea să nu fie evident, mai ales pentru mine. Eu eram un om care-şi făcuse socoteala zilelor ce-i mai rămîneau de trăit; el, dimpotrivă, pornit să-şi trăiască din plin viaţa, să folosească orice clipă prezentă, nu-şi făcea nici un fel de socoteli cu date şi cifre pentru cine ştie ce concluzii «supreme», în afară doar de... ceea ce... devenise la el o adevărată obsesie [...]. I-am dat de a înţelege, la plecare, că în pofida deosebirii enorme dintre noi şi a firilor noastre cu totul opuse

— les extremites se touchent (i-am explicat ce înseamnă în ruseşte), aşa încît nu este deloc exclus ca şi el să nu fie chiar aşa de departe, pe cît se pare, de a ajunge la o «supremă convingere» în sensul aceleia la care am ajuns eu“. Iată şi impresia lăsată de casa lui Rogojin : „Interiorul acestei case mă izbi ; semăna cu un cimitir ; dar se pare că este pe placul tui ; explicabil de altfel : duce o viaţă prea plină, clocotitoare, ca să mai simtă nevoia unei ambianţe mai reconfortante acasa .

Trăieşte oare Rogojin o viaţă adevărată, o viaţă clocotitoare opusă morţii ? Sau ambii eroi se găsesc la un singur pol al extremităţilor, pentru că s-au îndepărtat de celălalt ? Sînt întrebări la care un răspuns autentic dostoievskian nu vom găsi decît în desfăşurarea ulterioară a evenimentelor romaneşti.

în scrisorile sale către Aglaia Epancina, Nastasia Filip- povna se consideră antipodul ei şi în acelaşi timp ea îi des- tăinuie groaza pe care o simte din cauza lui Rogojin : „în fiece zi îmi citesc sentinţa în cei doi ochi înspăimîntători care mă pîndesc fără încetare, chiar dacă nu-i văd în preajma mea. Acum, ochii aceştia tac (ei tac întruna), dar eu cunosc taina lor. Casa omului acestuia e sumbră, apăsătoare şi ascunde o taină. Sînt sigură că are undeva, într-un sertar, un brici cu lama înfăşurată în mătase, ca şi ucigaşul

acela din Moscova

[...]. El nu-mi spune nimic, dar ştiu că mă iubeşte pînă în- tr-atit, încît este exclus să nu fi început să mă urască". „Dragostea puternică*[1] este identică cu ura — spune parcă în acest moment scriitorul — trebuie să cunoaştem dialectica vieţii şi abisurile sufletului. Atît, — deocamdată ; alte lucruri vom afla din corelarea motivelor, corelare determinată de destinele individuale.

în universul romanesc dostoievskian întîlnim şi contradicţii de altă natură care produc o ambiguitate vecină cu duplicitatea sau eroarea. într-o astfel de ipostază apare tabloul societăţii aristocratice în capitolele VI—VIII ale Părţii a patra. în ansamblul romanului, reprezentanţii aristocraţiei ruse apar conform realităţilor istorice într-o lumină critică fără echivoc. Această atitudine a autorului este exprimată în consecinţă — la nivelul naratorului fictiv — şi în descrierea recepţiei din casa Epancinilor. Această apreciere este contrazisă însă de discursul ditirambic închinat „elitei" de Mîşkin, aristocrat şi el prin origine. Mîşkin fiind eroul pozitiv al romanului, critica de obicei ia ca bun textul cuvîntării lui, atribuind conţinutul lui scriitorului care se face vinovat de apologia retrogradă a aristocraţiei. De aici provin consideraţiile după care Mîşkin ar trece de partea acestei pături sociale falimentare, că romancierul ar reabilita pe unii dintre aristocraţi, ca de exemplu pe Radomski.

Situaţia se prezintă însă mai complex. Faimosul ditiramb rostit de Mîşkin în stare de supremă tensiune, aproape de delir, în preajma crizei epileptice, este în bună parte infirmat. Acest lucru se face şi înainte, şi în cursul desfăşurării seratei, la nivelul povestitorului, care menţionează printre altele : „Cu toată înfăţişarea lor impozantă, majoritatea musafirilor erau oameni destul de găunoşi ; de altfel, în îngîmfarea lor, nu-şi dădeau seama nici ei cît de iluzorii şi superficiale erau cele mai multe din calităţile lor, pentru care, de fapt, nu prea aveau cine ştie ce merit, deoarece toată poleiala aceasta o moşteniseră automat din tată în fiu. Farmecul primei impresii era atît de puternic, încît prinţul nici nu bănui măcar substratul cel adevărat“ (s.n.).

în alt loc, naratorul observă despre prinţul X că „străluceşte asemenea unui luceafăr în salonul Epancinilor" unde „trebuia" să-şi demonstreze superioritatea şi „trebuia" să epa

teze societatea povestind nişte snoave, iar „Lev Nikolaevici trebuia să admită că nu mai auzise ceva asemănător, într-atît apăreau de spirituale, vesele şi de o naivitate aproape înduioşătoare în gura unui Don Juan ca prinţul X. Şi dacă ar fi ştiut eroul nostru cît era de veche şi răsuflată povestea pe care o ascultase cu atîta încîntare !“.

Dar nu este vorba aici oare numai de perceperea superficială a naratorului fictiv ? Nu, eroul este cel care rămîne la suprafaţă, fiindcă nici Mîşkin nu este un simplu purtător de idei al scriitorului. în ansamblu, şi cuvîntul lui este supus procedurii de atestare-infirmare, iar pentru aprecierea aristocraţiei

edificatoare devine desfăşurarea evenimentelor finale, asupra cărora ne vom opri mai jos[6].

Semnificaţia ideatică a motivelor pur psihologice poate fi nulă sau minimă, foarte îndepărtată. Ele au însă, în afara rolului de material constructiv, şi o funcţie cognitivă. Datorită lor, Dostoievski face un pas important în cunoaşterea omului. Mişcările sufleteşti contrastante, un gest neaşteptat aruncă deseori o rază de lumină puternică asupra tainelor vieţii. Nastasia Filippovna face o vizită familiei Ivolghin, de- monstrînd — în urma provocării — un dispreţ nelimitat pentru spiritul meschin al acesteia şi, deodată... sărută mina mamei pretendentului său interesat. Acest gest sugerează orizonturi nebănuite ale sufletului ei.

De motivele şi structurile psihologice sînt legate mai multe procedee artistice. într-un studiu mai vechi intitulat Compoziţia tematică a romanului „Idiotul", Alexandr Skaftîmov vorbeşte despre faptul că „fiecare personaj al romanului dosto- ievskian apare în două ipostaze: 1. în percepţia cotidiană a oamenilor obişnuiţi, şi 2. în lumina cunoştinţei individuale ascunse, provenind parcă din rădăcinile sufletului, pe care autorul o identifică şi o presupune în fiecare om" [1].

Dostoievski oferă cititorului în mod constant posibilitatea unei duble perceperi a evenimentelor, caracterelor, a mobilului acţiunii eroilor. Primul plan este reprezentat de nivelul impresiilor superficiale ale unor personaje, avînd competenţe limitate sau fiind chiar incompetente ; al doilea plan, cel profund, relevă adevărata stare a lucrurilor. Unii dintre eroi, de exemplu protagonistul, manifestă interes deosebit pentru cunoaşterea universului spiritual al oamenilor. Prin figura lui

Mîşkin şi prin titlul romanului, autorul dezvăluie propria sa teorie gnoseologică. Cuvîntul idiot este folosit de autor şi în sensul : tip literar medieval — om lipsit de cultură livrescă raţionalistă, dar capabil să pătrundă în esenţa lucrurilor, prin înţelepciunea sa aparent naivă. în Elveţia, Mîşkin se simţea fericit printre copii, iar aceştia îl iubeau cu adevărat. Doctorul, profesorul său, credea că el aplică faţă de copii nişte metode pedagogice speciale : „Schneider îmi vorbi mult şi mă judecă aspru pentru «sistemul» meu dăunător în comportarea mea faţă de copii. Ca şi cum aş fi avut vreun sistem !" Doctorul îl considera cu desăvîrşire copil (Mîşkin rîde cu poftă : „pentru că n-avea dreptate... am eu aerul unui băieţaş, chiar aşa, zău ?").

Teoria dostoievskiană a cunoaşterii, punînd accentul pe intuiţie — latura specific-artistică a perceperii şi aprecierii lumii — se materializează în roman în mod strălucit. Presimţirea, visul, atitudinea instinctivă, pătrunderea îndărătul aparenţelor sînt formele principale prin care se realizează perceperea ideatic-afectivă şi valorificarea sub un unghi estetic. Respingînd raţionalismul excesiv, Dostoievski nu con- trapune în general intuiţia raţiunii şi, subliniind forţa superioară a acestei pătrunderi în miezul lucrurilor, el numeşte undeva această cunoaştere „neştiinţifică", exprimarea „puterii inimii şi a minţii".

Pasiunea pentru o asemenea cunoaştere a lumii se degajă şi în cuvintele Aglaiei, referitoare la boala lui Mîşt kin, pe care ea este gata să-l ierte, dacă unii din jurul lor ar fi avut dreptate că el e uneori „bolnav de minte", căci „în schimb, inteligenţa principala este mult mai dezvoltata la dumneata decît la oricare altul, e de factură net superioară şi la un grad la care ceilalţi nici n-ar putea să viseze ; pentru că, de fapt, există două inteligenţe, una fundamentala şi una nefundamentală...".

De altfel, cuvîntul idiot, de origine greacă (—persoană particulară, individ) a căpătat în limba rusă sensul de „debil mintal, sărac cu duhul, neghiob". Titlul romanului se încarcă însă în cursul desfăşurării acţiunii cu multiple sensuri, trans- formîndu-se într-un motiv cu o serie de ipostaze sau, mai precis, în ipostazele unor motive de baza ale operei. Cuvîntul înseamnă om din altă lume, străin de realităţile şi interesele

meschine, curat şi inocent ca şi copiii, iar, pe de altă parte, bolnav mintal, nebun etc. Pronunţînd cuvîntul idiot şi atri- buindu-i un anume sens, personajele romanului se autocaracterizează, judecîndu-1 pe Mîşkin, îşi formulează propriul verdict [8].

Contrastul dintre perceperea obişnuită, superficială, şi adevăr apare şi aici în dezvăluirea sensului care îl acordă autorul titlului. Mîşkin, fără să fie prea mult deranjat de faptul că este considerat de adulţi copil, se simte lezat cînd e privit ca idiot, în sensul obişnuit al cuvîntului. El remarcă : „Toţi ma iau, nu ştiu de ce, drept un idiot ; e adevărat că am fost într-o vreme foarte bolnav, ajunsesem într-o stare atît de gravă, încît păream cu adevărat un idiot. Dar ce fel de idiot e acela care îşi dă prea bine seama că lumea îl consideră idiot ? Intru într-o casă, să zicem, şi mă gîndesc : «Oamenii aceştia mă iau drept idiot, şi de fapt eu sînt întreg la minte, iar ei nu-şi dau seama de asta»".

Dubla percepere ca procedeu de caracterizare psihologică se foloseşte pe scară largă datorită evocării zvonurilor răs- pîndite în oraş despre evenimentele romaneşti. „Lunga introducere" la Partea a doua a romanului este compusă aproape în întregime în această cheie. Zvonurile servite cititorului sînt discreditate la început chiar prin vocea naratorului intermediar : „Zvonuri răzleţe, ce-i drept, mai ajungeau din cînd în cînd la urechile lor (cei care se interesau de Mîşkin plecat de şase luni la Moscova — n.n.), dar şi acestea în bună parte erau extrem de bizare şi aproape întotdeauna atît de contradictorii, încît se băteau adesea cap în cap". Altă dată conţinutul zvonurilor se respinge auctorial pe baza faptelor cunoscute deja de cititor. în acel moment se instalase confuzia, negura uitării : „Se vorbea,* ce-i drept, de o nevolnică odraslă de prinţ scăpătat, un tînăr neisprăvit, aproape cretin (nimeni nu putea să-i precizeze numele), care, moştenind deodată o avere uriaşă, se însurase cu o renumită dansatoare de can-can de la «Château des Fleurs»“. Cititorul sesizează, desigur, denaturarea adevărului din cauza superficialităţii şi banalităţii care adesea îşi pun amprenta asupra ştirilor, transformîndu-le în zvonuri.

în discursul romanesc apar însă curînd, în dosul zvonurilor, fapte noi, incontestabile, care generează zvonuri noi şi

abia după aceea se trece la confruntarea acestora cu adevărul desfăşurărilor epice.

Procedeul apare şi în alte relatări, deseori aproape programatic. Astfel, în scrisoarea către Aglaia Epancina, Nas- tasia Filippovna se destăinuie în legătură cu ideea că o astfel de frumuseţe cum este frumuseţea ei ar putea să răstoarne lumea : „Dar eu am renunţat la lume şi-ţi vine să zîmbeşti sau, în cel mai bun caz, găseşti ciudat că scriu aceste vorbe eu, cea pe care ai văzut-o împopoţonată cu dantele şi diamante într-o societate de beţivi şi de ticăloşi ! Dar nu lua în seamă aparenţele, pentru că eu aproape nu exist, şi sînt conştientă de acest lucru. Dumnezeu ştie ce trăieşte în mine în locul meu“. Acest procedeu deschide larg porţile introspecţiei psihologice.

Motivul psihologic, ca de altfel şi cel obiectual sau tematic, poate deveni motiv literar printr-o structurare originală şi prin încărcare cu sensuri ideatico-estetice noi. Motivul obiectual (tema banului, de exemplu) devine la Dostoievski numai în Idiotul baza cîtorva motive literare. Folosirea banilor pentru afirmare este în ochii generalului Epancin un lucru obişnuit, el nu are o sensibilitate morală autentică, ceea ce îi permite, în cadrul relaţiilor „obişnuite", desfăşurarea activităţii de afacerist fără prea multe scrupule ; în interiorul său el nici nu se jenează dc adulter, iar o profundă nedreptate sau crimă poate fi compensată, în conştiinţa sa, de un act filantropic. Acest motiv literar al acceptării banilor (şi a relaţiilor) ca mijloc de afirmare în mediul aristocratic-burghez rusesc este în esenţă foarte apropiat de cele din romanele balzaciene şi a devenit oarecum tradiţional. Iniţial, Ganea Ivolghin, are aceeaşi atitudine faţa de bani ca şi Epancin, „banul aduce talent", spune el, dar ciocnirea cu Nastasia Filippovna scoate în evidenţă orgoliul său incomensurabil, ceea ce îl duce în pragul recunoaşterii vinei tragice de a participa la actul de vînzare-cumpărare a valorilor umane, ca apoi să se situeze definitiv pe traiectoria unui destin banal
— a afirmării „legale" a personalităţii prin avere.

Bunătatea lui Mîşkin reduce rolul banilor la funcţia pe care ar trebui s-o aibă într-o societate umanizată : echivalentul valorilor materiale subordonate celor spirituale. în cazul Nastasiei Filippovna, motivul obiectual al banilor se trans

formă în motiv literar al respingerii banilor ca echivalent al valorilor umane, iar tema sinuciderii — în protest.

Motivul psihologic exprimă uneori de la bun început un concept, un complex afectiv bine determinat din punct de vedere axiologic şi în acest caz poate fi identic cu motivul literar. De exemplu, iertarea altora ca modalitate de purificare aflată în centrul relaţiilor lui Mîşkin cu prietenii săi — copiii şi Mărie, sedusă, abandonată şi „recuperată" prin compasiunea şi dragostea

oamenilor. Motivul sentimentului vinovăţiei fără vină — epilepsia lui Mîşkin, „căderea", relaţia sexuală a inocentei Nastasia Filippovna cu afemeiatul şi cinicul Toţki, tutorele şi educatorul său — este în acelaşi timp atît motiv psihologic, cît şi motiv literar.

Toate motivele literare arătate pînă acum, precum şi altele, întîlnite în romanul Idiotul, dar care nu au fost amintite, sînt secundare, subordonate celor două motive literare centrale, strîns legate între ele. Primul este întruchipat în figura lui Mîşkin : comportamentul uman ideal, pozitiv- sublim manifestat în fapte, în relaţiile concrete cu oamenii. Al doilea este legat în primul rînd de figura Nastasiei Filippovna : batjocorirea, călcarea în picioare a frumuseţii şi a demnităţii umane.

Ambele motive se constituie, treptat, din motive locale, obiectuale, psihologice, tematice, stilistice şi din motive literare secundare. Astfel, motivul omului sublim în realitate, în faptele sale, se compune din bunătatea, dragostea şi capacitatea lui Mîşkin de a ierta, culminînd cu sentimentul fericirii izvorît din bucuria acceptării vieţii.

Interesant lucru : motivul iertării este implicat la început şi în destinul Nastasiei Filippovna, în motivul înjosirii frumuseţii şi demnităţii umane, care apare, la un anumit nivel, în forma sa completă — chiar în prima zi a acţiunii romaneşti — în prima parte a romanului (e drept, o parte aproape egală în dimensiuni cu un roman de Turgheniev). Este vorba de căsătoria aproape sigură a Nastasiei Filippovna cu Ganea Îvolghin. Timp de cinci ani, trăind cu sufletul rănit, în castitate, Nastasia Filippovna nu a putut ierta pe Toţki. Pînă la urmă însă „i se schimbase de mult felul de a privi unele lucruri şi, dacă inima ei nu se schimbase în privinţa aceasta, ea a trebuit totuşi să înţeleagă şi să le accepte, resemnîndu-se

în faţa faptelor împlinite [...] De altfel, nici nu s-ar mărita cu Gavrila Ardalionovici înainte de a se fi convins că atît el, cît şi toţi ai lui nu mai păstrează nici o rezervă în privinţa ei. La urma urmei, să se ştie o dată pentru totdeauna că ea nu se considera deloc vinovată şi ar fi mai bine ca Gavrila Ardalionovici să afle în ce condiţii a stat ea în aceşti ani la Petersburg, care au fost adevăratele raporturi între ea şi Afanasi Ivanovici Toţki în tot timpul acesta şi ce avere a putut să-şi agonisească. Şi, bine să ştie că o primeşte nu ca un preţ al dezonoarei suferite, pentru ca ea n-avea nici o vină, ci numai cu titlul de despăgubire pentru viaţa ei distrusă".

Intr-un roman realist tradiţional, clin secolul trecut, 0 asemenea rezolvare a conflictului ar fi putut epuiza motivul literar. Dostoievski se distanţează însă de resemnare, la el problemele existenţiale apar într-o formă mai acută. împăcarea cu propria conştiinţă pătată, posibilă pentru un Epancin sau Toţki, este respinsă de romancier. Distanţarea se face şi prin respingerea unor modele literare cu nuanţe sentimentalist epigonice, cum este Dama cu camelii, sau prin apropierea de alte modele — Madam Bovary de Flaubert, cartea citită de Nastasia Filippovna — în privinţa visului de fericire şi a intenţiilor de sinucidere ale eroinei.

Această primă variantă a rezolvării stării conflictuale se dovedeşte a nu fi

decît o platformă de lansare pentru desfăşurarea motivelor centrale literare la un grad superior de intensitate. Un punct de reper pentru reizbucnirea pasiunilor cu o putere sporită găsim deja în cuvintele citate : „inima ei nu se schimbase", nu se schimbaseră decît sentimentele ei intime, afectivitatea şi atitudinea morală, care sînt, după Dostoievski, definitorii pentru personalitatea umană. Rede] clanşarea motivului batjocoririi frumuseţii şi demnităţii se produce însă din cauza creării unei noi situaţii. Vizitînd prezumtiv viitoarea familie, Nastasia Filippovna se loveşte din nou de călcarea în picioare a demnităţii sale. Jignirile care
1 se aduc sînt cît se poate de brutale şi publice. Sora lui Ganea Ivolghin exclamă în prezenţa ei :^„Oare nu se găseşte nimeni care s-o scoată de aici pe dezmăţata asta ?“. înainte de „deznodămînt", la serată, această frază va fi rememorată, ca de altfel, şi propunerea de cumpărare a lui Rogo-
138

îîn : „Mai adineauri zbierase ca un smintit că-mi aduce seara o sută de mii de ruble şi-l tot aşteptam să apară. Venise dumnealui să mă cumpere şi se tîrguiau ca la mezat; începu cu optsprezece mii de ruble, urcă apoi dintr-o dată la patruzeci de mii şi la urmă iată şi suta de mii întreagă. Orice s-ar zice, s-a ţinut de cuvînt! Dar priviţi-1, ce palid e !...“.

Ceea ce erau gata să facă „în mod onorabil" şi pofticiosul Toţki, şi ambiţiosul Ganea Ivolghin, face nedeghizat Rogojin, posedat de o patimă oarbă. Toţi vor să oblăduiască frumuseţea, femeia, pentru bani, pîngărind astfel omul. Prin motivul banului ca mijloc de dominaţie se dezvăluie idee? anihilării, a distrugerii personalităţii umane.

Şi aici apare celălalt motiv central. Mîşkin, ca să salveze frumuseţea şi demnitatea pîngărite, din bunătate şi compasiune nemărginită, o cere în căsătorie pe Nastasia Filippovna : „Te iau curată şi cinstită, Nastasia Filippovna, şi nu din mîinile lui Rogojin. [...] Socot că dumneata îmi vei face onoarea şi nu eu dumitale. Eu... nu sînt nimic, pe cînd dumneata ai cunoscut suferinţa şi ai ieşit neîntinată dintr-un asemenea infern. Asta înseamnă mult. N-ai de ce să te simţi dezonorată şi să pleci cu Rogojin. Eşti prea întărîtată acum... Ai înapoiat şaptezeci de mii de ruble domnului Toţki şi spui că pleci şi-i laşi totul. Care de aici ar fi în stare să facă la fel! Eu... Nastasia Filippovna... te iubesc".

încercarea de salvare, de restituire a onoarei nu are, se pare, deocamdată, şanse de a izbuti pentru că eroina se consideră vinovată. Mîşkin spune : „Ai o fire mîndră, Nastasia Filippovna, dar poate că eşti atît de nefericită, încît te crezi vinovată cu adevărat". Acest motiv este reluat insistent de eroină care se consideră „femeie pierdută", „tîrfă", cu toate că o asemenea calificare contrazice autoaprecierea intimă, fiind însă confirmată de toţi care vor s-o cumpere. Ea nu vrea să se mărite cu prinţul ca să nu-1 facă nefericit.

Ca urmare a acestor colizii tragice apare motivul sinuciderii — al răzbunării. Iniţial, el se naşte în formula „a se arunca în lac", apărută mai demult, imediat după ce Nastasia Filippovna a ieşit din hipnotica „uimire"

produsă de „căderea" ei inconştientă şi a înţeles semnificaţia relaţiilor sale cu Toţki. O altă ipostază a acestui motiv este plecarea ei cu

Rogojin. De fapt, în roman intră în funcţiune un întreg sistem de identificare a acestor două motive. Chiar Nastasia Filippovna le descoperă prima, cînd se referă la atitudinea lui Toţki din perioada anterioară : „în fiecare an îşi petrecea două luni la ţară, pe urmă pleca, lăsîndu-mă pîngărită, înjosită, batjocorită, încît de o mie de ori am vrut să-mi fac seama, să mă arunc în lac, dar am fost laşă, n-am avut destulă tărie să mă hotărăsc; acum însă... Rogojin, eşti gata ?“.

Hotărîrea este luată în pofida avertismentului dat de Mîşkin care i se adresează : „Adineauri voiai să porneşti pe drumul pierzaniei, fără putinţă de întoarcere, şi niciodată nu ţi-ai fi iertat acest lucru, deşi nu ai nici o vină“.

Plecarea Nastasiei Filippovna cu Rogojin este echivalentă cu sinuciderea şi datorită comparaţiei cu harakiri. Acest motiv proiectează atît motivaţia internă cît şi semnificaţia faptei săvîrşite de eroină : „Ştii, Afanasi Ivanovici [Toţki], cam aşa se pare că se întîmplă la japonezi, observă Ivan Petro- vici Ptiţin. Se zice că la ei cel ofensat se duce la ofensatorul său şi-i spune : «M-ai ofensat, de aceea îmi spintec pîntecul sub ochii tăi», şi într-adevăr îşi spintecă pîntecul de faţă cu celălalt, simţind, probabil, o satisfacţie extraordinară ca de pe urma unei adevărate răzbunări. Ciudate firi şi caractere mai există pe lumea asta, Afanasi Ivanovici !“. Cu toate acestea Toţki nu-şi recunoaşte vina, dimpotrivă, cu un aer de superioritate vorbeşte despre strădaniile sale zadarnice, despre „un diamant neşlefuit" etc.

Sfîrşitul primei părţi a romanului marchează constituirea motivelor centrale în substanţa lor cea mai intimă, specifie dostoievskiană. împlinirea lor însă abia începe. în finalul Părţii întîi totul rămîne deschis. Gestul nobil al lui Mîşkin creează o nouă situaţie, deschide perspectiva salvării, a repunerii în drepturi a omului jignit şi discreditat. Nu ştim încă dacă „gîndul sinuciderii" Nastasiei Filippovna se va transforma într-adevăr în fapt. Pasiunea lui Rogojin s-ar putea să se umanizeze („Oare sufletul lui Rogojin nu rîvneşte spre lumină ?“ — se întreabă în gîr.d prinţul), căci, după lecţia dată de Nastasia Filippovna în ceea ce priveşte esenţa umană a ofertelor de cumpărare şi gestul lui Mîşkin, el se decide în favoarea căsătoriei.

Părţile II şi III reiau firul acţiunii după şase luni de relativă acalmie şi intense acumulări ; se consolidează situaţii noi, relaţiile dintre eroi se cristalizează sau mai bine zis se întăresc în contradicţiile fundamentale, ireconciliabile. Potenţarea motivelor cunoscute şi a celor noi se realizează într-un cerc mai larg, tensiunea creşte din surse parcă inepuizabile.

Seva motivelor literare centrale se trage din confluenţa motivelor obiectuale, psihologice, ideatice şi literare secundare. Se poate spune că romanul este construit pe convergenţa acestor motive. Linia lor poate fi urmărită pe fundalul desfăşurărilor epice, al ambianţei sociale, al implicării

problemelor ideologice etc.

Noua situaţie existenţială a eroilor se prefigurează datorită dragostei prinţului Mîşkin pentru Aglaia Epancina. La nivelul superficial al perceperii, Mîşkin apare ca iubind două femei sau ca avînd legături amoroase cu Nastasia Filippovna şi, în pofida lor, intenţionînd să se căsătorească cu Aglaia Epancina. Aceasta ar fi o situaţie obişnuită pentru mediul aristocratic sau cel de mijloc, burghez, prin urmare nu este de mirare că părerea marii majorităţi (cercul de familie a generalului Epancin, anturajul lui Lebedev şi Ippolit etc.) se formează în acest sens. Aceleaşi „păreri obişnuite" acceptă ulterior căsătoria lui Mîşkin cu Nastasia Filippovna ca ceva „normal", chiar dacă scandalos, reprobat convenţional de aristocraţi.

La nivelul cunoaşterii de adîncime a faptelor, situaţia se prezintă însă cu totul altfel. Mîşkin o iubeşte pe Aglaia cu dragostea unui bărbat adevărat. El îi declară acest lucru cu toată sinceritatea. La întrebarea pusă de Aglaia privitoare la iubirea lui pentru Nastasia Filippovna Mîşkin răspunde : „Nu, n-o iubesc. O, dacă ai şti cu cîtă groază îmi aduc aminte de timpul pe care l-am petrecut în preajma ei !“. El nu are pentru ea decît un sentiment de milă şi înclină să renunţe la ideea jertfirii sale, fiindcă, explică el, Nastasia Filippovna, „în orgoliul ei, nu mi-ar ierta niciodată o asemenea dragoste şi ne-am pierde amîndoi ! Nu-i deloc normal, dar aici totul e normal. Spui că mă iubeşte, dar ce fel de iubire e asta ? Se poate vorbi de iubire după tot ce a trebuit să îndur ? Nu, aici e cu totul altceva, şi nu iubire !“ Mai tîrziu sentimentul

eroului este exprimat în toată frumuseţea declaraţiei de dragoste : „Te iubesc, Aglaia Ivanovna, te iubesc mult; numai pe dumneata te iubesc şi... te rog, nu glumi cu asta; te iubesc nespus".

Dragostea lui Mîşkin pentru Aglaia este confirmată prin motivul fericirii, a cărei expresie apare pe faţa lui după ce află că şi el este iubit. Cei din jurul lui observă acest lucru şi apreciază importanţa evenimentului, vrînd să-l sărbătorească cu şampanie etc. In consecinţă se limpezeşte şi atitudinea eroului faţă de Nastasia Filippovna, care, conside- rînd că „e fiinţa cea mai decăzută, cea mai vicioasă din lume", nu vrea să accepte mila, nu vrea ca „cineva s-o ridice pînă la el". Motivul ideatic-moral este reluat din În-semnările din subterană şi respins în replica lui Mîşkin adresată Aglaiei, cu funcţia contrastivă a unui alt motiv, de data aceasta un motiv biblic : „O, să n-o condamni, nu te grăbi să arunci cu piatra în ea. E prea chinuită de propria-i conştiinţă, conştiinţa dezonoarei sale nemeritate !“ Eroul se împarte aici nu între două iubiri, ci între iubire şi compasiune, mergînd pînă la jertfirea de sine.

Pînă la finalizarea lor, motivele variază, se schimbă, se modifică. Repetiţia constituie stihia motivelor, ele respiră ca şi marea, prin revenirea ritmică a valurilor. O nouă cristalizare a principalelor motive o găsim în dialogul lui Mîşkin cu Aglaia Epancina şi în scrisorile adresate Aglaiei de Nastasia Filippovna.

Bunătatea şi omenia lui Mîşkin le fac pe amîndouă eroinele să vadă în el perfecţiunea, idealul. Aglaia Epancina îl compară cu toată societatea din casa lor : „Aici nici unul nu face cît degetul cel mic al dumitale, nici unul n-are mintea şi nici inima dumitale ! Eşti mai cinstit decît toţi ceilalţi, mai nobil decît toţi, mai bun decît toţi, mai inteligent decît toţi. Nici unul de aici nu este vrednic să-ţi ridice măcar batista pe care ai scăpat-o adineauri... Pentru ce te umileşti şi te pui mai prejos decît ei ? Pentru ce ai strivit totul în dumneata, pentru ce n-ai pic de mîndrie ?“ Funcţia asociaţiilor literare, Don Quijote, sărmanul cavaler al lui Puşkin, a fost invocată tot în acest scop, de a califica pe Mîşkin ca erou, în sensul sublim al cuvîntului.

Pentru Nastasia Filippovna, chiar şi Aglaia devine întruchiparea perfecţiunii : „N-am ajuns să te consider o perfecţiune pe calea raţiunii, ci pur $i simplu aceasta este credinţa mea. Dar am şi un păcat faţă de dumneata : te iubesc. Nu-ţi este îngăduit să iubeşti perfecţiunea, trebuie numai s-o recunoşti ca atare şi s-o admiri, nu-i aşa ? [...] Numai dumneata singură poţi iubi fără egoism, numai dumneata poţi, iubind, să treci peste propriul «eu» şi să te dăruieşti numai aceluia pe care-1 iubeşti. Ah, cît de cumplit ar fi pentru mine să ştiu că din pricina mea ai simţit ruşine sau mînie ! Ar însemna decăderea şi deci pieirea dumitale : deodată te-ai aşeza pe aceeaşi treaptă cu mine. [...] Dumneata eşti inocenta întruchipată şi tocmai această inocenţă este însăşi perfecţiunea dumitale".

La sfîrşitul Părţii a treia, de unde am citat, situaţia este dominată de perspectiva unei posibile armonii, a plasării destinului, cel puţin pentru unii, pe orbita fericirii. Ameninţările apar şi aici, cititorul poate remarca în fundal motivul egoism-orgoliu-umilire care nu lipseşte nici din imediata vecinătate a idealului. Intr-adevăr, o răsturnare va urma, dar înainte de a ne opri asupra ei trebuie să ne referim la contextul motivelor principale.

Amintim dintre motivele adiacente şi complementare, în primul rînd, pe acelea care se leagă de figura lui Ippolit : negarea vieţii —■ libertatea absolută permiţînd sinuciderea. Acest complex de motive atenuează contrastiv ideea acceptării vieţii şi a fericirii propagată de Mîşkin. Respingerea sinuciderii la nivelul auctorial explică şi starea sufletească a Nastasiei Filippovna care nu poate să-şi pună capăt vieţii. Motivul „nu mai există timp", ca semn al inexistenţei, al apocalipsului, apare indirect şi în relaţiile Nastasiei Filippovna cu Rogojin : seri întregi, ei nu au despre ce vorbi, îşî „omoară timpul", cu jocul de cărţi, de exemplu.

Acceptarea de către Mîşkin a vieţii şi a fericirii nu trebuie înţeleasă, în concepţia romancierului, ca acceptare a stătu quo-ului social. Convergenţa motivelor legate de ideea protestului este de o evidenţă clară. Chiar demersul lui Mîşkin, prin partea sa etică, unde îşi află puterea (şi nu în politică, unde apar clar contradicţiile lui), este îndreptat pe linia

■schimbării situaţiei în care drepturile personalităţii nu sînt respectate, iar

valorile umane sînt supuse comercializării.

Figura Nastasiei Filippovna implică, prin motivele amintite pînă acum, în primul rînd neacceptarea, protestul împotriva condiţiilor ei de viaţă şi împotriva destinului. Chiar frumuseţea ei are în acest sens o semnificaţie specifică. Scriind Aglaiei Epancina despre dorinţa ei de a o uni cu Mîşkin, Nastasia Filippovna argumentează în felul următor : „In asta găsesc dezlegarea tuturor frămîntărilor vieţii mele ; mi-am spus-o mai demult încă... Am auzit că sora dumitale, Ade- laida, văzîndu-mi portretul, s-ar fi exprimat că o astfel de frumuseţe ar putea să răstoarne lumea. Dar eu am renunţat la lume...“. Frumuseţea Nastasiei Filippovna acţionează însă şi fără intenţia ei sau chiar în pofida voinţei ei, acţionează prin faptul că este purtătoarea destinului ei...

Frumoasa Aglaia l-a ales pe Mîşkin, potrivit cuvintelor sale, pentru că vrea să fugă de-acasă : „Nu mai vreau să fiu silită într-una să roşesc. [. ..] Vreau să fiu curajoasă, să nu-mi fie frică de nimic. Nu vreau să frecventez balurile lor, vreau să fac ceva folositor în viaţă". Dar putea să reuşească, oare, Aglaia ?

Dar ceilalţi eroi ?

Partea a patra, ultima, a romanului condensează în al treilea cerc, superior, şi mai redus ca dimensiune în comparaţie cu cel de al doilea (partea centrală) motivele principale, le strînge ca în focarul unei lentile şi le aduce în stare incandescentă. Destinul implacabil, nedreptăţile strigătoare la cer, dezlănţuirea pasiunilor care au cuprins pe eroi pînă în străfunzimile sufletului, sînt zugrăvite de Dostoievski cu o putere de excepţie în toată literatura universală, cu o putere nemaiîntâlnită, poate, de la Sofocle şi Eschil şi de la acel Shakespeare, în universul căruia „lumea a ieşit din ţîţîni".

începutul sfîrşitului, al tragediei, este declanşat de orgoliu şi de lipsa de orgoliu. Aşa e dacă vorbim în termenii mai generali ai psihologiei. Dar aşa e şi în esenţă. în scena înfruntării rivalelor — în concepţia obişnuită de care s-a lăsat furată şi Aglaia — orgoliul şi gelozia i-au jucat o festă. S-a dovedit fatală lispa de înţelegere pe plan uman, lipsa de compasiune pentru Nastasia Filippovna care în mod generos

îi dorea binele, ca de altfel şi lui Mîşkin. Orgoliul Aglaiei trezeşte acelaşi sentiment în sufletul „rivalei". Cit de tainice şi cît de „logice" sînt drumurile pasiunilor ! Atinsă în amorul propriu, produs al sufletului rănit, Nastasia Filippovna trece de la polul generozităţii la polul celălalt, al egoismului, îl obligă pe Mîşkin să se ţină de cuvîntul dat mai demult, în altă situaţie, şi să se căsătorească cu ea, ca după aceea să fugă de la nuntă cu Rogojin. In finalul întîlnirii rivalelor, de faţă cu cei doi bărbaţi, la izbucnirea Nastasiei Filippovna, Mîşkin are un moment de ezitare : „Nu vedea în faţa lui decît chipul acela disperat, răvăşit de pecetea nebuniei şi care rămăsese întipărit în inima-i «străpunsă pe vecie», cum se exprimase el odată în faţa Aglaiei. Prinţul nu mai avu putere să suporte acest supliciu şi se întoarse către Aglaia cu privirea plină de dojană şi implorare :

— Dar cum e cu putinţă ? E atît de... nefericită !“.

El, de fapt, ţinea la Aglaia, dar ea a fugit.

Pe urmă, după cum ştim, Rogojin a ucis-o pe Nastasia Filippovna. A ucis-o fizic, căci din punct de vedere moral ea a fost ucisă de Toţki, a cărui faptă a deviat sentimentele ei umane normale.

Dar cine l-a ucis pe Mîşkin, cine a provocat prăbuşirea lui sufletească egală cu moartea ? Aici au contribuit toţi cei din jurul lui, şi a contribuit şi vina sa involuntară.

Am pomenit de orgoliul, de gelozia Aglaiei, la care ar trebui adăugată imposibilitatea de a se situa în locul altuia şi bunătatea ei limitată, care nu se ridică pînă la generozitate.

La Mîşkin se întîmplă invers, el are prea puţin orgoliu, prea puţină mîndrie, cum observase Aglaia. In bunătatea sa nemărginită, Mîşkin lezează drepturile personalităţii umane, el vrea să jertfească propriul sentiment de dragoste — lucru, poate, admis de concepţii creştine, dar de neadmis în viziunea romancierului. Tocmai aici, cînd Dostoievski respinge de facto ascetismul şi face apel la valorile umane supreme — viata, frumosul şi binele, puritatea sentimentului de dragoste — descoperim substanţa perenă a artei sale.

Tragedia lui Mîşkin provine din faptul că n-a fost înţeles, că n-a putut să se facă înţeles. Nu a fost înţeles de membrii familiei Epancin, care nu l-au primit în casa lor pentru clarificarea situaţiei. Cu excepţia Aglaiei, căci ea, Ambiguitatea extremelor şi constituirea motiiului literar

poate, l-ar fi înţeles, dacă, cum spune Mîşkin, ar fi ştiut absolut totul : „Pentru ce nu ne este dat să ştim totul despre cineva, atunci cînd trebuie ştiut negreşit, cînd acest cineva e vinovat!“. Nu a înţeles cele petrecute nici Radomski, cu mentalitatea sa banală : „Nu, prinţe, n-are să tr înţeleagă. Aglaia Ivanovna te-a iubit ca o femeie, ca o făptură omenească şi nu ca un... spirit pur“. Refuzînd să transmită Aglaiei mesajul lui Mîşkin, Radomski devine participant la vină şi reprezentant al mediului obtuz, insensibil, fie el şi aristocratic, sau tocmai pentru că era aristocratic. Iata reflecţiile sale în clipa deznodămîntului, reflecţii certificînd incompetenţa sa în situaţii umane de cea mai mare gravitate ; concluzii amestecînd faptele cu interpretări false : „...Prinţul nu-i întreg la minte. Şi ce o fi însemnînd în evocarea lui obsesivă acest chip, de care se teme şi pe care-1 iubeşte atît! în acelaşi timp nu este deloc exclus ca fără Aglaia, cum spune el, să moară într-adevăr, încît Aglaia s-ar putea nici să nu afle vreodată ce mult a iubit-o prinţul ! Ha, ha ! Şi cum să iubeşti două femei deodată ? In doua feluri diferite ? Curios... Bietul idiot !“.

Lipsa de cunoaştere reciprocă va deveni pentru protagonişti fatală. Astfel, prin ipostazele sale multiple, motivul cunoaşterii joacă un rol important nu numai în structurarea semanticii estetice, ci şi în concepţia despre tragic a romancierului : fără pătrunderea profundă a firii umane şi a personalităţii acelora de care este legat, omul nu-şi poate îndeplini menirea, nu-şi poate găsi fericirea !

Mîşkin aşteaptă moartea în vis. De fapt, mai demult, catastrofa finală

începuse să-i apară în vise înspăimîntătoare din cauza „acelei femei groaznice“, adică a Nastasiei Filip- povna, a cărei figură îi provoca teamă. Aici apare motivul principal care a pricinuit prăbuşirea lui Mîşkin : chipul Nastasiei Filippovna. Acest motiv se încheagă, detaşîndu-se din motivul portretului eroinei şi din motivul frumuseţii pînga- rite, prin revenirea permanentă a sentimentului de groază provocat de apariţia ei. Prinţul se destăinuie cît se poate de clar : „Eu nu pot suporta expresia feţei Nastasiei Filippovna [...], i-am privit atunci chipul! încă în dimineaţa aceea, văzîndu-i portretul, am simţit că expresia chipului acesta este insuportabilă pentru mine...“. Mîşkin nu poate îndura

expresia acestui chip pentru ca aminteşte alienarea mintală ; el o califică pe această „femeie teribilă" ca fiind „nebună", „smintită", „dementă". Moartea morală a eroinei ameninţă existenţa eroului, iar moartea ei fizică îl aruncă şi pe el în ghearele nebuniei.

Despre căsătoria sa cu Nastasia Filippovna Mîşkin spune că e „cu totul altceva", decît crede Aglaia şi lladomski, „asta nu înseamnă nimic, altfel ar fi murit". El se însoară pentru că ea insistă, pentru că nu-i suportă chipul, pentru că e nebună ! încercarea sa de a considera căsătoria ca ceva convenţional, ca un instrument de reabilitare umană se dovedeşte a fi o eroare tragică.

Mîşkin a fost ucis, chiar dacă nu fizic, dar a fost totuşi ucis de Rogojin din pasiune sălbatică, din pornire de oblăduire, la fel cum a fost ucisă de Raskolnikov sora nevinovată a cămătăresei. Nu Mîşkin pătrunde, copleşit de durere •şi de presimţirea morţii, în casa lui Rogojin ca să ajungă la căpătîiul victimei : el este introdus acolo chiar de gazdă, de asasin. Scena din casă fascinează printr-un realism psihologic abisal, ambianţa crimei este descrisă cu detalii precise, de valoare simbolică, pe fundalul unui ritual grav evocînd în- mormîntarea. în vecinătatea corpului neînsufleţit al Nasta- siei Filippovna, cei doi, călăul şi victima, se adresează unul celuilalt „frate, tu" şi se culcă împreună în acelaşi aşternut, în această scenă, unii dintre critici văd expresia ideii creştine a iertării păcatelor, a iertării lui Rogojin de către Mîşkin. Prezenţa acestei idei este neîndoielnică (în lumina relatărilor din Epilog, Rogojin îşi asumă crima şi pedeapsa), dar scriitorul nu se opreşte aici.

Nu prin vorbe condamnă Mîşkin pe Rogojin, ci prin reacţia sa existenţială la cele întîmplate. Şi el este victima, care odată ajunsă în mîna călăului, este deja hipnotizată, fără putinţă de a se împotrivi. Aşa a intrat în cercul vrăjit al ucigaşului şi eroina, aşa a intrat şi ea în această casă a morţii, supusă ca un miel, şi pe furiş, ca şi Mîşkin (Rogojin remarcă identitatea gestului : „Aşadar, nu ştie nimeni că ea a rămas peste noapte la mine. Aseară am intrat cu ea tot aşa pe furiş, ca şi adineauri noi amîndoi"). Aducîndu-1 pe

Mîşkin în faţa trupului Nastasiei Filippovna, Rogojin îi provoacă prăbuşirea.

Mai multe motive obiectuale şi psihologice stau mărturie că romancierul prezintă alienarea mintală a prinţului ca urmare a actului de ucidere, ca

moarte a sa, mai precis, identifică prăbuşirea psihică, morală, cu moartea fizică. Un asemenea motiv convergent reprezintă cuţitul cu care a fost ucisă Nastasia Filippovna şi cu care, anterior, Rogojin încercase să-l ucidă pe Mîşkin (Mîşkin : „Cu ce ai... ? Cu un cuţit ? Cu acela ?". Cuvîntul omorît este evitat, Rogojin răspunde : „Cu acela“).

Celălalt motiv convergent se asociază ochilor ca focul, ai lui Rogojin care îl urmăresc pe Mîşkin, la fel ca şi chipul eroinei. Casa lui Rogojin este ridicată la nivel de simbol atît prin atmosfera ei posomorită, cît şi prin descrierea tabloului Hristos coborît de pe cruce aparţinînd pictorului Hans Holbein cel Tînăr, a cărui copie este atîrnată pe un perete al salonului. Semnificaţia lui: ideea morţii distrugătoare, fără putinţă de înviere, se apropie de semnificaţia păianjenului ca simbol al neantului.

Cînd devine conştient de moartea Nastasiei Filippovna, prinţul nu mai are cuvinte şi nici gesturi potrivite : „Se ridică drept în picioare şi cu groaza cuibărită în suflet îşi plesni una de alta palmele". (Acelaşi gest a fost folosit şi la despărţirea de Aglaia, cînd ea a fugit de la întîlnirea celor patru cuprinsă de spaimă şi ură : „Mîşkin îşi izbi palmele, împreunîndu-le într-un gest disperat".) Rogojin nici nu observă, „doar ochii lui larg deschişi şi imobili scînteiau în întuneric".

Alte motive cu acelaşi caracter sînt criza epileptică, moartea in vis. Aflăm din ultimele rînduri ale finalului : „Doborît de oboseală şi de deznădejde, prinţul îşi lăsă capul pe pernă, lipindu-şi faţa de chipul palid şi nemişcat al lui Rogojin ; lacrimile îi curgeau, prelingîndu-se pe obrazul lui Rogojin ; dar poate că nici nu-şi mai simţea propriile lacrimi, nemai- avînd de fapt nici el conştiinţa lucrurilor...".

Mai tîrziu, cînd uşa a fost deschisă, lîngă asasinul în delir a fost găsit prinţul Lev Nikolaevici, „cu faţa încremenită parcă şi gura încleştată. Şi doar atunci cînd bolnavul, cu capul înfierbîntat şi în neştire, izbucnea în ţipete, el se

grăbea să-l aline, netezindu-i cu mîna tremurîndă părul şi obrajii, voind parcă să-l mîngîie şi să-l ogoiască". Doctorul din Elveţia ar fi spus şi acuma, ca şi atunci cînd era în situaţie fără speranţă : „Idiot!“.

Scriitorul spunea că a scris tot romanul de dragul acestei scene din casa lui Rogojin. într-adevăr, nicicînd nu s-a prăbuşit un elan mai sublim în noroiul mizeriei umane. Ne aflăm în faţa abisului groaznic al existenţei, în pragul neantului. Faptul că Dostoievski îl consideră pe asasin un om nefericit (cîte lucruri ne spune acest ultim gest de mîngîiere mai mult inconştient al prinţului, care chiar în stare normală „nu avea gesturi" !) nu-1 absolvă de vină, de obligativitatea răscumpărării şi a pedepsei, dimpotrivă, în ochii lui compasiunea evidenţiază esenţa antiumană absolută a crimei, fatală şi pentru cel care o săvîrşeşte.

Poate fi ceva mai îngrozitor ca suferinţa umană provocată de această alienare ? Şi în acelaşi timp, poate exprima ceva mai categoric protestul împotriva sfidării demnităţii umane, a batjocoririi frumuseţii, a rînduielii în

care valorile spirituale sînt supuse actului de vînzare ? Se poate închipui o încercare mai nobilă, dăruire mai plină şi mai curată decît aceea a lui Mîşkin ? Există oare o vină tragică mai puţin vinovată ? Credem că nu. Nimic n-ar fi putut desăvîrşi mai adecvat convergenţa motivelor centrale ale romanului.

în sprijinul acestei interpretări vine şi sistemul motivelor abordate de noi pînă acum cu precădere sub aspectul convergenţei semantice. Pe plan compoziţional, acest sistem se caracterizează prin trăsături specifice, definitorii pentru arta romancierului. Principiul polarităţii, al contrastelor şi al contrapunctului joacă şi aici un rol important. Folosind aceste principii pentru clădirea rimelor de situaţii pe distanţe mari şi mici, Dostoievski organizează sistemul motivelor cu mult rafinament şi cu eficacitate superioară.

Am amintit dominantele caracterului lui Mîşkin care apar în prima parte a romanului: bucuria vieţii, fericirea izvo- rînd din generozitate şi dragoste pentru oameni, exprimate prin motivele inocenţei (copiilor) şi iertării (sedusei şi abandonatei Mărie). Aceste teme şi motive au un contrapunct în

motivul groazei, condamnării la moarte, scoţînd în evidenţă dragostea de viaţă — trăsătură fundamentală a naturii umane. în Partea a treia a romanului (capitolele V şi VI), în spovedania lui Ippolit, apare motivul contrastant al nihilismului, al negării vieţii, al sinuciderii, cu contrapunctul său minor : citind explicaţia sa „indispensabilă" despre dreptul la libertatea absolută şi exaltarea morţii, Ippolit ridică, totuşi, un pahar de şampanie pentru soarele care răsare, pentru arbori, pentru viaţă.

Motivele din final au o rimă tematică negativă, un motiv contrastant la începutul Părţii a patra şi un contrapunct în Epilog.

La începutul Părţii a patra, în centrul atenţiei se află Ganea Ivolghin, tipul omului „obişnuit mai deştept", chinuit de conştiinţa mediocrităţii sale, omul care „lua impetuozitatea dorinţelor drept semn al forţei sale" ; „pe urmă, în timpul istoriei aceleia cu Nastasia Filippovna, i se năzări că prin bani poate obţine orice. Dacă-i ticăloşie, apoi să ne ticăloşim, îşi repeta el, pe atunci aproape zilnic, cu satisfacţia omului orgolios, dar şi cu o oarecare teamă". El a trebuit să recunoască în sinea sa că „toată suferinţa şi nemulţumirea lui nu sînt altceva decît o reacţie a unui orgoliu mereu călcat în picioare". Ganea Ivolghin nu are nici o fărîmă de îdee personală, el este „tipul, încarnarea, personificarea şi expresia perfectă a mediocrităţii celei mai impertinente, celei mai încrezute, celei mai plate şi respingătoare !“ — apreciază şi Ippolit, confirmînd caracterizarea dată de narator. Apoi este respins orgoliul egoist al lui Ippolit, propagînd deschis moartea în contrast cu originalitatea profundă, cu bucuria vieţii şi a fericirii posibile, admirabil descrise în scena întîl- nirii lui Mîşkin cu Aglaia pe banca verde din parc (cu accente de contrapunct, cu un umor reconfortant de o rară frumuseţe).

în momentul deznodămîntului, naratorul dispare, intrigile lui Ippolit şi Lebedev nu joacă un rol cît de cît important, ca de altfel nici acţiunile lui Ganea Ivolghin şi ale lui Ra- domski despre a căror reabilitare, chiar şi numai parţială, nu se poate vorbi. Ei reprezintă nivelul superficial al înţelegerii,

marile tragedii provocate de destin rămîn pentru ei taine ferecate cu şapte lacăte.

Cu dispariţia din viaţă sau de pe scena acţiunii romaneşti a celor patru protagonişti, planul înţelegerii în profunzime este ascuns. Această împrejurare e determinată de caracterul epilogului.

Epilogul, amortizînd efectul de şoc, dar nu fără katharsis,, al tragediei, îl completează la început prin relatarea naratorului despre condamnarea lui Rogojin (cu un puternic accent de contrapunct: recunoaşterea vinei) şi drama Aglaiei rătă- cite-înşelate, ca apoi să reducă tensiunea. în ceea ce-1 priveşte pe prinţ, nici Radomski, nici Lizaveta Prokofievna Epancina nu depăşesc înţelegerea superficială a lucrurilor. Atitudinea lor de caritate faţă de prinţul bolnav nu schimbă esenţa lucrurilor. Aprecierea lui Radomski n-are nimic de a face cu reabilitarea, despre care vorbeşte uneori critica : „Ev- gheni Pavlovici se interesa mult (în urma intervenţiilor lui Kolea Ivolghin, maturizat în urma atîtor evenimente grave — n. n.) de soarta nenorocitului «idiot» şi, datorită grijii şi demersurilor sale, prinţul fu trimis în Elveţia şi internat din nou în sanatoriul lui Schneider. Evgheni Pavlovici plecă şi el în străinătate, cu intenţia de a rămîne pentru mai multă vreme în Europa, deoarece socotea, declarînd pe faţă, că «e un om cu totul de prisos în Rusia»". Nuanţa filantropică a acţiunilor şi mai ales occidentalismul are aici în subtext semnul negativ al vocii auctoriale. Atribuirea Lizavetei Prokofievna, în ultimele fraze ale romanului, a unor idei proprii autorului („străinătăţile şi toată Europa voastră, nu sînt de- cît nişte fantezii, şi noi toţi, în străinătate, nu sîntem decît" o fantezie") nu o reabilitează, căci romancierul la fel a procedat şi mai înainte, cînd a prezentat acest personaj, de altfel destul de complex. în epilog găsim refluxul tragediilor excepţionale — obişnuitul, găsim o etapă de acalmie nu însă fără acumulări noi pentru o altă istorie, pentru un alt roman [9].

Trecînd în revistă, fugar, deseori incomplet, motivele literare ale romanului Idiotul, intenţionăm să limpezim noţiunea însăşi a motivului literar şi importanţa ei pentru prospectarea poeticii lui Dostoievski. Punctul nevralgic al acestei noţiuni îl constituie detaşarea ei de noţiunea de temă prin de- terminarea ei ca o structură artistică ideatic-afectivă cu sem

nificaţii originale, construită pe baza repetiţiei, pe baza imaginilor, a motivelor locale obiectuale, psihologice, ideatice, stilistice care au, cu precădere, valori simbolice. Ne-am apropiat deci de motive pornind nu de la material, ci de la semnificaţiile originale ale operei. Această abordare a fost favorizată de relevarea unei ierarhizări în sistemul motivelor, care se realizează în arta lui Dostoievski printr-un intens proces de polarizare — identificare — disociere.

Grăitoare pentru importanţa demersului nostru de a face o distincţie clară între temă şi motiv literar este istoria unor aprecieri critice ale unui alt roman al scriitorului din perioada următoare a creaţiei sale. Este

vorba de Adolescentul, cu punctul său de pornire fixat în „ideea lui Rotschild", cu care porneşte în viaţă Arkadi Dolgoruki. Ideea aceasta, după cum a semnalat G. Fridlender, apăruse deja vag, în stare de embrion în Idiotul[10]. Ganea Ivolghin declară la un moment dat că el vrea să obţină rapid un capital însemnat, ca peste cincisprezece ani toată lumea să exclame uitîndu-se la el : „Iată-1 pe Ivolghin, regele Iudeilor". Aluzia se referă aici la James Rotschild denumit ironic de Heinrich Heine „regele Iudeilor" în contrast cu Hristos. Asociaţia se naşte, probabil, şi din memoriile lui Herzen, Amintiri şi cugetări, unde întîlnim un titlu : Banii şi politica, Imperatorul James Rotschild şi bancherul [ţarul] Nikolai Romanov.
Tema banului are însă cu totul altă deschidere în Adolescentul şi tocmai acest fapt merită pus în valoare aici.

Procesul de creaţie oglindit în carnetele de note şi în variante stă mărturie că Dostoievski îşi elabora operele, cu precădere, nu în termeni de temă, ci în „termeni" de imagini, scene, caractere, acţiuni epice. Materialele premergă-toate textului definitiv al romanului Adolescentul ne oferă multe exemple în acest sens. Chiar atunci cînd în planurile, în dialogurile schiţate este indicată „ideea“, aceasta se referă de obicei la o anumită viziune a realităţii, nu a autorului, ci a personajului sau la o trăsătură de caracter a acestuia. Astfel, în etapa cînd romanul proiectat purta încă titlul Ateistul sau Viaţa marelui păcătos, un „plan embrionar" menţiona : „Acesta este tabloul ATEISTULUI. Aceasta este ideea dramei (adică esenţa principală a caracterului SAU)" [11].

Alcătuind numeroase fişe şi proiecte pentru elaborarea romanului, scriitorul le intitula : Ideea principală, Planul, Planul definitiv, Planul nou, Programul, Schiţa {Minute), Important, Nota bene etc. Printre materialele pentru Adolescentul, găsim la un moment dat titlul Motivele primei părţi, repetat de opt ori în fruntea a opt fragmente schiţate, iar apoi se intercalează cu majuscule : „ACEST PROGRAM URMEAZĂ SĂ FIE CONFRUNTAT CU MOTIVELE ŞI TERMINAT" [12].

Cele opt fragmente purtînd, deci, acelaşi titlu — Motivele primei părţi — cuprind indicaţii referitoare la desfăşurarea acţiunii, segmente de subiect („Bătrînul Prinţ ar fi amator de căsătorie, toţi se tem de aceasta şi se lansează în intrigi") ; idei, elemente de concepţie a eroilor, expuse direct sau sugerate („Izolare de societate" — „Dracul să vă ia pe toţi, mă retrag în carapacea mea“), toate acestea sînt inserate în scene şi dialoguri. Găsim şi structuri care au un caracter, în terminologia noastră, de motiv literar, ca de exemplu : „Bătrînul Prinţ. Nu trebuie să ridici femeia la rang de ideal (cui să te supui). Adolescentul despre Othelîo : «Ştiţi de ce a ucis-o pe Dezdemona ? pentru că şi-a pierdut idealul». Şi Adolescentul deodată se întoarce spre Prinţ: «Ştiţi^eu sînt în oarecare măsură în situaţia lui Othello şi mă tem că am să-mi pierd idealul».

— Prietene, tu ai iubit ?

Nimic n-a înţeles, eu am vorbit despre EL" (adică despre Versilov).[13]

O altă mărturie, mai explicită, un text mai compact despre formele de manifestare a creativităţii dostoievskiene întîl- nim în Carnetele de note, sub

titlul Despre „Adolescentul". Este vorba de un proiect de prefaţă, de fapt despre un răspuns adresat criticilor care nu au înţeles romanul pentru că s-au limitat, în comentariile lor, la tema banului, la care a fost redusă nu numai semnificaţia „ideii lui Rotschild", dar şi a romanului în ansamblu. „Ideea lui Rotschild", chiar la pornirea în viaţă a adolescentului Arkadi Dolgoruki, era mai complexă (nemaivorbind de situarea în centrul romanului a altor motive literare). în acest sens, Dostoievski relatează că în Adolescentul este figurat nu un suflet mediocru, ci unul însingurat, generos, dar înjosit de situaţia lui socială

caraghioasă, monstruoasă chiar. Prin urmare, „sufletul său s-a umplut cu venin şi el s-a retras din clipa cînd i-a apărut conştiinţa, şi, singur, puţin cîte puţin, a alcătuit un plan colosal şi monstruos pentru viaţă ca să se răzbune pe oameni, îti acelaşi timp, el are o pasiune fierbinte şi îşi dă seama că nu o să vrea sa se răzbune pe nimeni niciodată. Unii dintre recenzenţi au considerat că eu am vrut să demonstrez puterea de influenţă a banilor asupra unui suflet tînăr, dar eu mi-am propus un scop de mai mare amploare.

Ca orice rus tînăr, desăvîrşind în gînd imensul său proiect, el amînă pe loc executarea lui. E de ajuns că el îl păstrează în taină pentru ieşirea din orice eventuală situaţie grea şi îl admiră în linişte, îl mîngîie mai ales cu ocazia fiecărei «lovituri» noi a destinului. Rănile rămîn, dar el doreşte cu multă ardoare să guste viaţa. El aleargă după tatăl său prezumtiv ca un îndrăgostit şi vrea să-i cucerească sufletul. El vrea ca toată lumea să-i ceară iertare pentru a-i ierta pe toţi, pe loc, pentru a iubi veşnic, irezistibil, cu pasiune. Şi în acelaşi timp — proiectul infernal. El dispune de un document, este vorba de o frumoasă femeie, de posibilitatea de a o domina despotic şi...“ [14]

Aici se opreşte scriitorul în recapitularea-explicitarea teoretica a desfăşurării motivelor literare în cadrul epic, eveni- menţial. Expunerea s-a oprit probabil şi din cauză că scriitorul a simţit că repetă ce a spus deja artistic mai complet.

într-adevăr, analiza Adolescentului scoate în evidenţă motivele literare centrale ale romanului care pot fi identificate în anumite structuri ideatico-artistice :

Adolescentul fiind un Bildungsroman, pune problema devenirii personalităţii în condiţiile haosului, ale „familiei în- tîmpîătoare“, în condiţii caracteristice pentru noua etapă a dezvoltării societăţii ruse postfeudale. Pornind în viaţă cu „ideea lui Rotschild“, program utopic de a acumula bani, prlntr-o existenţă ascetică, din economii, de a obţine puterea, de a domina şi apoi de a dărui totul oamenilor, Arkadi Dol- goruki este tentat să folosească mijloace inadecvate pentru afirmare, să folosească documentul secret pentru şantaj, dar renunţă sub influenţa evenimentelor tragice provocate de raporturile inumane şi în urma ciocnirii sale cu diferite concepţii de depăşire a haosului : socialismul ateist — vîrsta de

aur — unirea oamenilor pe baza dragostei, pe baza slujirii aproapelui. Astfel, centrul romanului este ocupat de motivul încadrării adolescentului în societate, al depăşirii haosului prin dobîndirea de către intelectualul rus modern sau de către omul patriarhal din popor a unui ideal de umanism real, eventual cu caracter socialist, ateu sau utopic creştin.

Sistemul motivelor secundare şi locale convergente serveşte pe tot parcursul romanelor, şi mai ales în punctele culminante, aceste motive literare. în perimetrul lor descoperim interferenţa de fond, în planul filozofic, al căutărilor celor trei eroi ideologi ai romanului : Arkadi Dolgoruki, Versilov, Makar Ivanovici. Plecînd de la preceptul biblic : „...du-te. vinde ce ai, dă la săraci şi fă-te sluga tuturora", Makar Ivanovici lasă ca moştenire spirituală taina societăţii umane fericite. Dacă proprietatea privată dispare în mod benevol, „atunci nu mai eşti stăpîn doar pe mica ta avere, fie ea de sute de mii sau chiar de un milion, ci pe lumea întreagă ! în ziua de azi, omul nu se mai satură tot adunînd averi pe care să le risipească nebuneşte, atunci, nu vor mai fi nid orfani, nici cerşetori, fiindcă toţi vor alcătui o famiiie, se vor socoti neamuri, fiecare va fi stăpînul şi sluga tuturor ! [...] Şi atunci pămîntul va străluci mai tare decît soarele, se va preface pe de-a-ntregul într-un rai minunat, din care vor fi pierit şi suferinţa şi amarul...".

Impresionat puternic de aceste idei, care îi „plăceau grozav lui Versilov", Adolescentul exclamă : „Păi dacă-i aşa, după cum văd, dumneata propovăduieşti comunismul, comunismul în cel mai deplin sens al cuvîntului !“ [13]

Motivul raiului pe pamînt, în viziunea lui Makar Iva- novici, este o ipostază a societăţii fericite ; o altă ipostază
o constituie motivul vîrstei de aur, care apare în visul lui Versilov, asociat tabloului Peisaj marin cu Acis şi Galateea de Claude Lorrain : „Peisajul acesta mi-a amintit de leagănul civilizaţiei europene şi mi-a trezit în suflet o dragoste ca pentru locul meu natal. Era raiul pe pămînt, unde zeii coborau printre oameni şi se înrudeau cu ei... O, ce oameni minunaţi trăiau acolo !“ Mai tîrziu, desfăşurînd motivul vîrstei de aur, Versilov vorbeşte de caracterul ei nereligios : „Dacă ar dispărea măreaţa idee a nemuririi, ea ar trebui înlocuită,, marele prinos de dragoste care înainte se concentra asupra

.aceluia care a întruchipat nemurirea s-ar revărsa atunci asupra naturii, asupra universului, asupra oamenilor, asupra fiecărui fir de iarba. Atunci oamenii ar începe să iubească cu o dragoste fără margini pămîntul şi viaţa şi pe măsură ce şi-ar da seama cît de trecătoare şi limitată e viaţa lor, ar iubi-o cu totul altfel decît înainte..."

Prin gura lui Versilov, Dostoievski acceptă astfel socialismul fără Dumnezeu. Acceptarea este confirmată însă prin- tr-un accent de contrapunct : viziunea lui Versilov se termina cu evocarea unei alte viziuni, descrisă de Heine în Hristos pe Marea Baltică. Arătarea lui Hristos „oamenilor xămaşi fără ocrotire" introduce un nou motiv literar, cel al socialismului

utopic creştin, care va fi desfăşurat în romanul Fraţii Karamazov prin figura lui Zosima. Mitul vîrstei de aur fără implicaţii directe religioase va deveni motivul literar central în nuvela Visul unui om ridicol.

în romanul Adolescentul sistemul motivelor beneficiază de principii de construcţie specifice artei dostoievskiene : ambiguitatea şi ambivalenţa, interferenţa, asociaţia contrastivă bazată pe dedublare ş.a.

„Ideea rotschildiană" a lui Arkadi Dolgoruki apare, înainte de a fi abandonată, în faza sa bipolară. După istoria cu studentul banal şi brutal, pălmuit de o fată pe care a jignit-o pe stradă, şi a salvării fetiţei părăsite (Arinocika), Adolescentul se trezeşte în faţa unor alternative temporar insurmontabile : „Din păţania cu studentul am văzut că «ideea» mă poate captiva pînă-ntr-atît, încît să-mi denatureze impresiile şi să mă rupă de realitatea înconjurătoare. Din întîmplarea cu Arinocika reieşea contrariul, şi anume ca nici o «idee» nu e în stare să stăpînească pe cineva (cel puţin pe mine) pîna într-atît, încît, de îndată ce se iveşte un fapt copleşitor, să nu se oprească şi să nu renunţe la toata munca lui de ani de zile pentru realizarea «ideii»". Oricît s-ar părea de ciudat, ambele concluzii erau valabile.

Motivul psihologic al dedublării parcurge şi el etapa bipolarităţii în transformările sufleteşti ale lui Versilov, care la început mărturiseşte: „în inima mea pot încăpea deodată doua sentimente contrarii, fără să mă supere cîtuşi de puţin contradicţia dintre ele". Mai tîrziu însă dedublarea devine acută, aducîndu-1 pe erou în pragul pieirii în momentul crizei ce

culminează cu spargerea icoanei „exact în două“. Dedublarea devine însă pe parcurs- un motiv literar legat de tendinţele antitetice din cugetul şi simţirea lui Versilov, care se împarte între scepticism şi setea de credinţă, între plictiseală, prăbuşire morală şi ideal etc. Apariţia unui alter ego este apreciată în Epilog ca „primul stadiu al unui serios dezechilibru psihic, care poate avea un sfîrşit destul de tragic". Dostoievski nu exclude însă o poveste cu totul nouă despre renaşterea eroului său. Versilov trebuie privit, ca şi alte cîteva personaje, atît din interior sub aspectul motivului psihologic răzvrătire-smerenie, cît şi prin interferenţa cu alţi eroi în ambele sensuri ale bipolarităţii. Suprapunerile parţiale sînt în acest caz, în universul dostoievskian, evidente ca şi suveranitatea fiecărui personaj cu destinul său aparte.

în romanul Adolescentul sînt angrenate şi alte teme (problema părinţi şi copii, de exemplu), precum şi alte numeroase motive convergente, ca taina şi dezvăluirea ei în procesul cunoaşterii, dragostea „terestră" şi dragostea „cerească", civilizaţia europeană şi „ideea rusă", sinucidere-indijerenţă, sinucidere-răzbunare etc., cu însemnele plăsmuirii inedite în figurile centrale, printre ele şi cele feminine (Ahmanova, Sofia Andreevna, în primul rînd, şi cele secundare, ca Olea, Kraft).

Motivele literare dostoievskiene acţionează asupra cititorului sensibil, avizat, cînd indirect, pe neobservate, cînd prin surprindere, năvalnic, şi îl răpesc ca valurile marii pe navigatorul iscusit şi curajos, purtîndu-1 spre

ţărmuri noi, necunoscute. Dorinţa de a cunoaşte taina vieţii devine mobilul interior al demersului şi, alături de ea, împlinirea motivelor de diferite tipuri cu semnificaţii noi, deci, însăşi constituirea motivelor literare noi.

Parcă numai acum am înţeles de ce şi în ce sens refuzase romancierul titlul de psiholog în următorul fragment din Carnetele de note : „Printr-un realism deplin trebuie identificat în om — omul. [...] Sînt numit psiholog : nu este adevărat, eu nu sînt decît un realist în sensul cel mai înalt al cuvîntului, adică înfăţişez adîncurile sufletului uman" [16]. Refuzul lui Dostoievski se explică, aşadar, prin implicarea în arta sa a problematicii umane majore — năzuinţă imposibil de realizat fără încărcarea cu semnificaţiile estetice ale psihologului.

V

Imaginea artistică multidimensională

i

Fantasticul şi excepţionalul

„Oare poate fi ceva mai fantastic decît realitatea f[m]

DOSTOIEVSKI

La primul contact cu opera, cititorii lui Dostoievski nu îşi dau seama întotdeauna că în faţa lor se află o sinteză larga şi profundă a literaturii universale, nu descoperă acele nenumărate fire care îl leagă de întreaga cultură a umanităţii, de străvechile mituri şi de folclor, de literatura antică sau de autori ca Shakespeare şi Cervantes, Schiller şi Goethe, Puşkin şi Gogol, Balzac şi Hugo...[1]. Nu se observă nici apartenenţa sa la un anumit curent literar. Originalitatea lui este copleşitoare, ocupînd integral orizontul, întregul cîmp al percepţiei. în privinţa acestui romancier rus, în cel mai înalt grad se adevereşte aserţiunea potrivit căreia geniile se încadrează cu greu sau deloc într-o şcoală sau într-un curent literar. Originalitatea se evidenţiază în acest caz atît de intens încît critica, nereuşind întotdeauna să-l înţeleagă, a încercat nu o dată să plaseze moştenirea literară dostoiev- skiană dincolo de graniţele realismului din secolul al XlX-lea (în romantism sau modernism, de exemplu). Determinările esenţiale ale imaginii artistice realiste rămîneau, în acest fel, ascunse. Totuşi, mai promiţătoare se dovedesc încercările de a defini profilul artistic original al scriitorului pe fundalul realismului. Chiar soluţiile de compromis, cînd specificitatea metodei de creaţie, a stilului în sens larg, este relevată prin atribuirea epitetelor care ne trimit la conceptele realismului romantic, mitologic, fantastic, psihologic sau filozofic, conţin o anumită doză de adevăr. Mai mică în cazul în care interpretarea este limitată de un spirit empiric sau pozitivist, înregistrîndu-se, pur şi simplu, faptele izolate, eviden- ţiindu-se procedeele, mijloacele de exprimare artistică, fără

sa fie luată în consideraţie funcţionalitatea acestora şi sistemul din care fac parte.

„Elementele[44] examinate în sine, fără încadrare în structură, pot fi declarate dominante în mod arbitrar. Astfel, adepţii concepţiei „realismului romantic" aplicate la opera lui Dostoievski pornesc de la raţionamentul

următor : din moment ce în arta scriitorului întîlnim fantasticul şi excep-ţionalul, dragostea ca pasiune fatală, contrastele, se poate vorbi de caracterul romantic al operei sale, ce se împacă fără dificultate cu caracterul ei realist. Organicitatea operei astfel se destramă, cedează locul dualităţii, eterogenităţii chiar.

Tendinţele de a încadra romanul dostoievskian total în afara sferei realismului rus în perimetrul romantismului sau modernismului nu au apărut întîmplător. Aceste tendinţe s-au născut ca reacţie la un concept mai vechi şi îngust, de esenţă dogmatică ce reducea realismul la verosimil, la imaginea fotografică, nevăzînd în şcoala gogoliană decît „fiziologie", literatură de document social şi aşeza opera scriitorului în acest pat al lui Procust. La prima vedere, scrieri ca Oameni sărmani, Umiliţi şi obidiţi şi, parţial, chiar Crimă şi pedeapsă, confirmau parcă această teorie. însă aceste adevăruri mici sau cel mult parţiale n-au putut să ascundă mult timp elementul esenţial — noutatea unei arte geniale scru- tînd tainele existenţei umane în condiţiile lumii moderne frămîntate de antagonisme care necesitau nişte mijloace de expresie artistică specifice, legate de cazurile extreme şi de imaginar. La baza acestei concepţii despre realism a stat nerecunoaşterea valorii estetice datorate excepţionalului şi fantasticului, de parcă opera lui Gogol nu excela şi ea tocmai prin implicarea acestor elemente şi procedee[2].

în ultima perioadă exegeza operei literare s-a îndreptat tot mai mult pe un alt făgaş. Operele de artă în general şi cele ale artei cuvîntului în special sînt interpretate ca un tot organic, viu, subunităţile poetice fiind integrate în structură, în sistem. Examenul critic în spiritul structuralismului distinge mai clar diferitele straturi şi niveluri ale întregului, ale sistemului de imagini creat sub îndemnul unei maniere personale încadrabile în dinamica curentelor şi stilurilor. în liniile cele mai generale, distingem nivelul global, conceptual al operei implicînd în mod nemijlocit sistemul imaginilor

dezvăluit în compoziţie şi subiect, în formele naraţiunii şi ale genurilor-speciilor literare, şi nivelul limbii în sens propriu, nivelul stilistic. Astfel, în primul rînd natura imaginii artistice va determina apartenenţa operei la romantism, realism sau la alt curent sau orientare, iar caracterul însuşi ai imaginii nu se va constitui din descrierea elementelor materiale şi formele izolate ale expresiei artistice, ci din sistemul lor dinamic generat de funcţionalitate. în acest fel vom putea să aruncăm o nouă lumină asupra cazurilor extreme în poetica iui Dostoievski, considerate de unii dintre cerce-tători ca trăsături certe ale romantismului, iar de către alţii, ca nişte corpuri străine în realismul său.

Aşadar, în spiritul poeticii moderne, al cercetării operei şi a literaturii ca sistem, relevînd valorile estetice autentice, noi pornim de la acea premisă teoretică ce leagă noţiunea de imagine artistică de un concept contemporan asupra căruia ne-am oprit în altă partePotrivit acestui concept, nici un procedeu, mijloc de exprimare sau formă artistică nu determină în sine natura imaginii, excepţionalul, fantasticul, miticul, grotescul, metaforismul

sau simbolul în sine nu au, de pildă, un caracter romantic, dar pot dobîndi un asemenea caracter într-un anumit context, datorită unor dominante ale structurii operei. Asemenea dominante ale imaginii artistice romantice se datoresc apariţiei în prim plan a eului creator şi a valorificării estetice directe, nedeghizate a autorului, a afectivităţii elevate şi unilateralităţii esenţiale, a contrastului omniprezent. în acest context, formele şi procedeele devin romantice, dar în contextul altor dominante ele îşi schimbă statutul.

Să urmărim, deci, în proza lui Dostoievski, apariţia fantasticului şi a cazurilor extreme pe baza funcţionalităţii acestora în contextualitatea unei opere întregi. Am putea începe cu ceea ce este mai evident : cu tablourile create pe bază de vis sau halucinaţie, care constituie în unele opere ale scriitorului unităţi de structură distincte, material de construcţie, iar în cîteva nuvele chiar baza structurii de adîncime globală. Visul şi reveria sînt, de altfel, formele principale al fantasticului nu numai la Dostoievski, ci în literatură în general, din antichitate şi pînă astăzi, pînă în epoca science fiction-ului.

Nu este uşor să descoperim arta inedită a autorului în nuvela Gazda (1847) fără perspectiva operelor de maturitate şi nu este de mirare atitudinea în general negativă a criticii faţă de ea. Cu excepţia lui Valerian Maikov, în scrierile căruia predomina interesul pentru psihologic în literatură, prin urmare, experimentul scriitorului îi era mai apropiat, criticii, în frunte cu Belinski, respingeau sau neglijau această nuvelă pînă la sfîrşitul secolului trecut. într- adevăr, în învălmăşeala întîmplărilor de groază, în Gazda sensurile rămîn ascunse şi confuze. Preafrumoasa Katerina, aflată sub vraja bătrînului sectant Murie, sfînt şi tîihar de drumul mare, întrupare a forţelor tainice, malefice, nu poate fi eliberată prin dragostea solitarului şi visătorului Ordînov, în pofida rivalităţii împinse pînă la încercările reciproce de a ucide adversarul, pentru că eroina este o „inimă slabă", copleşită de un trecut obscur, de sentimentul vinovăţiei, de participare involuntar-pasională la evenimentele catastrofale care au dus la distrugerea averii părinţilor — negustori de pe Volga — şi chiar la omorîrea lor. în felul acesta, acţiunea principală din prezent, care are loc în cartierele mărginaşe ale oraşului Petersburg, în case cu chirie, printre negustori, hoţi şi alţi locuitori aflaţi sub tutela poliţiei tiranice, este dublată de trecutul în mare parte comun al Katerinei şi al lui Murin, implicînd crime şi pactul cu forţe obscure, diabolice, ca şi credinţa în miracol. Toate acestea ne trimit la Hoffmann şi la tînărul Gogol.

Totuşi, mai ales în lumina artei prozatorului din marile romane scrise după 1860, anumite trăsături esenţiale ale scrisului dostoievskian pot fi identificate şi în această nuvelă de tinereţe. Este vorba în primul rînd de geneza concepţiilor filozofice şi de prospectarea psihologiei umane abisale. Atitudinea faţă de popor a intelectualului visător, izolat de oameni, corelarea crimei şi a pasiunilor totale, distrugătoare, prefigurează sfera preocupărilor din Crimă şi pedeapsă, Idiotul, Fraţii Karamazov. O interpretare modernă

aparţinînd lui Rudolf Neuhăuser, riscantă la prima vedere, dar bogată în sugestii, descifrează în textul nuvelei Gazda semnificaţii esenţiale, cu un înalt grad de generalizare filosofică. Potrivit acestei interpretări, personajele sînt ridicate la rang de simbol : Katerina este asociată cu stihia naţională, cu sufletul
Imaginea artistică multidimensională
1G l
popular, suferind din cauza tarelor trecutului personificate în figura vrăjitorului Murin, împotriva căruia luptă romanticul visător Ordînov, încercînd s-o scape pe eroină prin dragoste [4].

Visul lui 0rdînov, descris în Gazda, prefigurează, prin cîteva elemente din structura sa, visul lui Raskolnikov din ajunul dublei omucideri în Crimă şi pedeapsă. Şi aici, şi acolo este vorba de copilăria eroului şi de corelarea planurilor realului şi oniricului. Dar, atît la nivelul naraţiunii, cît şi la nivelul limbajului, în cele două opere sînt evidente şi deosebirile semnificative pentru dezvoltarea metodei de creaţie a scriitorului. în nuvela Gazda, sfere esenţial diferite ale fantasticului nu sînt tranşant delimitate, hotarul dintre somnul sau delirul eroului şi starea lui de trezie este şters, deseori imperceptibil. Visul propriu-zis şi referirea aievea se suprapun, realitatea fantasticului poate substitui însuşi realul. Clipele întunecate ale stării sufleteşti conştiente — cînd eroul „prindea lacom cu mîinile o umbră“ — alunecă pe neobservate în visare şi apoi trec în împărăţia oniricului. Lui Ordinov i se părea uneori că viaţa lui chinuită se degradează, „că toată existenţa, că lumea întreagă se curmă, încremenind pentru veacuri şi veacuri în jurul lui, şi peste toate se aşternea noaptea lungă a mileniilor"[5]. Altă dată, el îşi aducea aminte ca anii de aur ai copilăriei, prima revelaţie legată de frumuseţea naturii, fericirea datorată dragostei materne, toate s-au spulberat. La micu-i leagăn cu visuri senine „i se înfăţişa brusc o făptură care-1 tulbura, făcîndu-1 să încerce un simţămînt de spaimă peste puterea de închipuire a unui copil ; făptura aceasta picura cea dintîi otravă a durerii şi lacrimilor în viaţa lui. Simţea vag cum un bătrîn pe care nu-1 cunoştea ţine în puterea lui anii ce avea să-i trăiască de-aici înainte şi, înfiorat, nu-şi putea lua ochii de la dînsul. Bătrînul acesta îl urmărea cu răutatea lui pretutindeni. Se ţinea şi-i făcea semne înşelătoare din cap de după tufă, din crîng, rînjea la el ca să-l necăjească, lua chipul fiecărei păpuşi a copilului, schimonosindu-se şi hohotind de rîs în mîinile lui, ca un spiriduş rău şi urîcios ; asmuţea asupră-i pe colegii săi de şcoală, lipsiţi de omenie, sau, aşe- zîndu-se cu copiii în bancă şi scălîmbăindu-se, se iţea de după fiecare literă a manualului său de gramatică. Apoi,
1G2
ALBERT K0VACS — Poetica lui Dcstoicvski
cînd somnul îi închidea ochii, bătrînul cel rău se aşeza la căpătîiul său... Mîna bătrînului a alungat roiul duhurilor bune ce-şi foşneau aripile de aur şi de safir în jurul leagănului, a îndepărtat-o pentru totdeauna de el pe biata maică-sa şi a început să-i înşire în şoaptă, nopţi de-a rîndul, o poveste lungă şi minunată, cu neputinţă de pătruns pentru sufletul lui fraged, dar care-1

chinuia şi-l tulbura, sădind în el groaza şi o patimă nefirească la un copil.“

Bătrînul cel rău nu-i asculta rugăminţile, îl chinuia, îl făcea să cadă în nesimţire. Apoi copilul s-a trezit om în toată firea şi a înţeles că „e un singuratic, străin de lumea întreagă". în somn, Ordînov ar fi vrut să ştie cum a nimerit el „într-un cuib de răufăcători, unde-1 ademenise o putere necunoscută şi nu cercetase înainte cine şi ce fel sînt locatarii şi cine sînt gazdele lui“. Scriitorul comentează visul, spunînd că povestea eroului „prindea în faţa lui chip şi formă". Visul cuprinde trecutul, prezentul şi viitorul, capătă dimensiuni cosmice : Ordînov „...vedea cum se întindeau dinaintea lui grădini de vrajă, grele de culori, cum se înălţau şi se prăbuşeau sub ochii lui oraşe întregi, cum cimitirele îşi trimiteau la dînsul morţii lor, care se întorceau la viaţă, cum veneau, se năşteau şi dispăreau sub ochii lui neamuri şi popoare [...] vedea cum toată viaţa aceasta, cu răzvrătita ei neatîrnare, îl sugrumă, îl apasă şi-l urmăreşte cu batjocura ei veşnică, fără sfîrşit [...], voia să fugă, dar nu exista colţişor în tot universul unde să se poată ascunde, în cele din urmă, într-o clipă de deznădejde, îşi încorda toate puterile, scoase un ţipăt şi se trezi...

Se trezi ud leoarcă, scăldat de o sudoare rece, ca de gheaţă. în jurul lui stăruia o linişte mormîntală ; era în puterea nopţii".

Aici pot fi evidenţiate atît legăturile tînărului scriitor cu romantismul, cît şi unele însemne ale poeticii sale devenite caracteristice pentru el în perioada maturităţii. Dosto- ievski pe tot parcursul drumului său de creaţie a continuat şi a adîncit tradiţia romantică în ceea ce priveşte utilizarea visului terifiant în vederea prospectării şi proiectării stărilor sufleteşti tulburi şi a subconştientului. Autorul nuvelei Gazda este însă apropiat de romantism şi în altă privinţă : figura supranaturală a „bătrînului rău" este plămădită în spiritul

Imaginea artistică multidimensională

fantasticului hoffmannian, pretinzînd, pe baza atitudinii povestitorului implicate în text, credinţa cititorului în realitatea unui alt univers. Acest fantastic propriu-zis primea din partea lui Dostievski o înaltă apreciere şi mai tîrziu, dat fiind rolul important al acestui fenomen în dezvăluirea frumosului incredibil, al idealului. In prefaţa la Trei nuvele de Edgar Poe, publicată în revista fraţilor Dostoievski „Vremea“ (1861, No. 1) romancierul rus nota despre E.T.A. Hoffmann, marele interpret al forţelor miraculoase ale naturii : „în povestirile lui întîlnim vrăjitoare, năluci, mai mult, el îşi caută idealuri într-o altă lume deosebită pe care o consideră superioară şi i se pare că el însuşi crede în existenţa acestei lumi tainice fantastice." [c]

în nuvela lui Dostoievski singurătatea şi înstrăinarea lui Ordînov, dedusă din existenţa „bătrînului rău“, fără determinări antropologice şi sociale concrete, se integrează într-o concepţie romantică. Această concepţie se accentuează şi mai mult datorită ideii mistice a predestinării. Pentru tînă- rul Dostoievski este caracteristic, după cum am văzut şi cu prilejul analizei romanului Dublul, procedeul identificării, la nivelul personajului, a fantasticului cu realul care lasă impresia ca năluca se poate într-adevăr încarna. Ordînov ia asupra sa blestemul Ivaterinei căzut asupra ei, şi asupra

lui însuşi, în persoana lui Murin : „Ordînov înţelegea totul, pentru că viaţa ei era acum şi viaţa lui, durerea ei era şi durerea lui, pentru că duşmanul lui stătea acum aievea în faţa lui, întrupindu-se şi crescînd dinainte-i din fiece cuvînt rostit de ea, apăsîndu-i parcă cu putere neistovită inima şi bătîndu-şi joc de mînia lui. Sîngele îi clocotea în vine, po- topindu-i inima şi încîlcindu-i gîndurile. Bătrînul cel rău din vis (Ordînov credea în asta) stătea aievea înaintea lui“. Exact în acest fel identifica şi Goliadkin născocirea sa, dublul său fantomatic, cu figura omonimului său, a tînărului funcţionar încadrat recent. Numai că la Goliadkin acest lucru este însemnul alienării mentale, iar starea de criză a lui Ordînov nu ajunge atît de departe.

Mai tîrziu, Dostoievski a abandonat acest procedeu, fructificînd altfel în arta sa posibilităţile fantasticului. Germenii acestei noi abordări îi găsim deja în nuvela analizată aici. Pe de o parte scriitorul ne oferă cheia visului, sursele

sale în acţiunea subconştientului terific, iar pe de alta parte, către sfîrşitul fragmentului citat incomplet indică totuşi graniţa dintre fantastic şi real, descriind condiţiile trezirii din somn, indicînd că „delirul trecuse, începea viaţa adevărată".

Fantasticul în toată splendoarea, în toată puterea sa originală, apare la Dostoievski în romanul Crima şi pedeapsă'. Spre deosebire de atmosfera supranaturală a visului descris în nuvela Gazda, în cazul visului lui Raskolnikov romancierul procedează invers, evidenţiind caracterul natural, chiar verosimil al imaginilor bizare onirice : „Creierul bolnav făureşte adesea visuri extraordinar de precise şi de vii, care par grozav de reale. Uneori, imaginile ce se înfiripă sînt monstruoase, dar atmosfera din vis, împrejurările şi întregul proces al reprezentării sînt atît de veridice, pline de amănunte atît de subtile şi de neaşteptate, care corespund şi întregesc într-o îmbinare atît de artistică întreaga plăsmuire, încît, treaz fiind, acelaşi om nu le-ar putea închipui nici dacă ar fi un maestru de talia lui Puşkin sau Turgheniev. Aceste vise, vise bolnăvicioase, trăiesc de obicei multă vreme în conştiinţă şi impresionează puternic organismul şubrezit şi surescitat[44 8].

Se reţinem deocamdată ideea că în practica lui Dostoievski imaginile ireale pot exprima cu o forţă inegalabilă realitatea. Dar cum se prezintă acest fenomen al artei sale ?

„Raskolnikov avu un coşmar înfiorător. Se făcea că era copil şi se afla în orăşelul natal[44] — citim la începutul fragmentului consacrat visului eroului, după care, în numele povestitorului, este descrisă o plimbare de duminică a copilului cu tatăl său. Veridicitatea imaginilor poetice, a detaliilor, este de un grad atît de înalt, încît autorul poate concura cu succes pe cei mai mari realişti clasici, bunăoară pe Balzac sau Tolstoi. La începutul părţii a doua a fragmentului dedicat visului, autorul indică din nou limita dintre sfera realului şi a fantasticului, subliniind implicarea acestuia din urmă : „Acum se făcea că merge cu tatăl său pe drumul cimitirului..." De remarcat că traducerea românească nu redă pregnant „rima" interioară a originalului : începutul părţii introductive a visului „(Straşnîi son prisnilsa Raskol- nikovu"), şi

începutul părţii a doua, de bază („I vot snitsa emu"). Folosind de două ori acelaşi verb cu sensul „a avea

un vis“, la timpul trecut prima dată, şi la prezentul istoric, a doua oară, iar numele de familie şi prenumele personal în acelaşi caz gramatical cerut de verb, care semnalizează repe- tiţia-sublinierea (prin cuvintele, în traducerea ad litteram „Şi iată că..."), precum şi ritmul corelat al frazelor scurte, Dostoievski urmăreşte scopuri artistice asupra cărora vom reveni mai jos. în partea principală, rolul naratorului impersonal se reduce substanţial şi datorită tonului obiectiv, preponderenţei dialogului, creîndu-se o adevărată scenă dramatică. Această scenă, descriind torturarea şi uciderea unei mîrţoage, este renumită în literatura universală datorită forţei ideilor, a întîmplării în sine. Dar arta prozatorului, ge- nerînd această forţă, nu a fost analizată chiar în aspectele sale esenţiale nici pînă acum. Textul răspunde în primul rînd poeticii realismului din secolul al XIX-!ea în ceea ce priveşte cerinţele generale ale acestei metode literare : detaliile verosimile, caracterele tipice, plasticitatea, bogăţia culorilor şi a nuanţelor, prezenţa datelor mediului social. Aceste constatări pot părea la prima vedere ca lipsite de acoperire, căci critica, pe parcursul unui întreg secol, a vorbit despre lipsa stilului la Dostoievski, despre nivelarea, uniformizarea limbajului eterogen al personajelor, tendenţiozitate etc. Visul lui Raskolnikov, ca scriitură, infirmă în mod hotărît asemenea păreri.

Locul central în acest vis îl ocupă scena în care este omo- rîtă mîrţoaga. O astfel de mîrţoagă, ca aceea aparţinînd birjarului brutal Mikolka, îşi dă sufletul pînă urneşte un car cu lemne obişnuit. Cu atît mai mult aici, cînd e înhămată la un vehicul gigant, cînd este crunt bătută. Mîrţoaga se străduieşte totuşi să facă faţă şi, instinctiv, chiar încearcă să se ferească de loviturile grele ale stăpînului şi ale celor doi flăcăi urcaţi în imensa căruţă. Mikolka, înfuriat, fulgeră, zbiară şi trece de la bici la o oişte lungă şi groasă ca să lovească mai greu, fiindcă : „E calul meu !“ Ultima fază a îngrozitoarei scene se derulează în felul următor :

„Mikolka îşi face vînt pentru a doua oară şi o nouă lovitură cade cu putere pe spinarea bietei mîrţoage. Crupa
i se lasă în jos, dar iapa se saltă din nou, se opinteşte şi se opinteşte, trage din răsputeri, se smuce-jte cînd într-o parte, cînd într-alta, ca să urnească greutatea ; dar şase bice o lo

vesc năprasnic din toate părţile, oiştea se ridică şi se lasă din nou, încă o dată, şi încă o dată, cadenţat, greu. Mikolka e în culmea furiei că nu poate să doboare iapa dintr-o lovitură.

— Are viaţă în ea ! strigă lumea.

— Acuşica are să cadă, fraţilor, acuşica se isprăveşte ! răcneşte un privitor din mulţime.

— Dă-i una cu toporul, ce mai stai ! Doboar-o dintr-o •dată ! strigă altul.

— Ce-ei, mînca-te-ar puricii să te mănînce ! Feriţi ! răcneşte Mikolka.

Azvîrle oiştea, se apleacă din nou în căruţă şi scoate de acolo o rangă de fier. Feriţi ! urlă el şi •cu toată puterea izbeşte în sărmanul căluţ.

Lovitura spintecă aerul ; căluţul se clătină, crupa i se lasă în jos ; mai încearcă să se smucească o dată, dar ranga îi cade din nou, greu, pe spate, şi el se prăbuşeşte, ca şi cînd
i s-ar fi retezat toate cele patru picioare deodată.

— Doboară-1 ! strigă Mikolka şi sare în neştire din «căruţă.

Cîţiva flăcăi, roşii şi beţi ca şi el, apucă ce se nimereşte — bice, beţe, oiştea — şi se reped la căluţul ce-şi dă sufletul. Mikolka se opreşte alături şi loveşte în neştire cu ranşa în spinarea bietului animal. Căluţul întinde botul, •sufla greu şi moare.

— L-a doborît ! strigă mulţimea.

— Da de ce, n-a vrut să meargă la galop?

— E al meu ! răcneşte Mikolka cu ranga în mînă, şi •ochii îi sînt injectaţi de ură.

S-a oprit parcă cu părere de rău că nu mai are în cine da.

— Omule, n-ai suflet de creştin! strigă mai multe glasuri.

Bietul copil nu mai ştie ce face. Ţipînd, îşi croieşte drum
prin mulţime, se repede la căluţ, îmbrăţişează botul mort, însîngerat şi-l sărută, sărută ochii, buzele„. Apoi sare şi, nebun de mînie, se năpusteşte să-l lovească cu pumnişorii pe Mikolka. în clipa aceea, tatăl, care a tot încercat să-l prindă, pune, în sfîrşit, mîna pe el şi-l scoate din mulţime.

— Hai, hai să plecăm ! îi spune tatăl. Să mergem acasă !

— Tăticule ! Pentru ce... pentru ce au... omorît... bietul căluţ ? plînge el, dar răsuflarea i se taie şi cuvintele izbucnesc din piept în frînturi de ţipăt.

— Beţivii îşi fac de cap, nu e treaba noastră, să mergem ! spune tatăl.

Băiatul îl prinde cu braţele de gît, dar simte o povară grea care îi apasă pieptul. Ar vrea să răsufle, să strige şi... se trezeşte.

Raskolnikov se trezi lac de sudoare, cu părul ud, gîfîind, şi se ridică în capul oaselor.

Slavă Domnului, n-a fost decît un vis ! zise el...“

Rememorarea scenei, citarea unui fragment atît de amplu ne înlesneşte dezvăluirea liniilor de forţă ale artei dostoievskiene. Imaginea artistică fantastică, oniricul apare aici în mai multe ipostaze, fiind vorba, în primul rînd, de faptul că visul rămîne vis : activitate psihologică naturală, verosimilă în timpul somnului (ceea ce este subliniat prin observaţia introductivă citată despre posibilitatea fenomenului în anumite stări sufleteşti şi referirile directe la somnul nedeghizat). Structura scenei în contextul mai larg al textului romanesc este determinată de corelaţia, interdependenţa straturilor oniric şi cel real. Am văzut că punctul de plecare pentru scriitor îl constituie înţelegerea visului terifiant ca rezultat natural al stării psihologice surescitate, tulburi. Dar pe Dostoievski îl interesau nu numai aceste conexiuni de cauzalitate psiho-fiziologice, ci într-o măsură şi mai mare resursele de expresivitate ale fantasticului, adaptabilitatea lui la

statutul purtătorului de semnificaţii estetice. Din acest punct de vedere este de remarcat faptul că imaginea artistică dobîndeşte, datorită fantasticului, noi calităţi importante, devine polivalentă. Prin oniric se dezvăluie, în primul rînd, realitatea cea mai obişnuită, cea mai banală, cea mai cruntă, apoi, în al doilea rînd, visul eroului extroverteşte subconştientul său şi poate fi perceput ca o dramatizare a fluxului său de conştiinţă prin căi bizare, în orice caz ca un instrui ment eficace al analizei psihologice ; în al treilea rînd, fantasticul introduce problemele etico-filozofice centrale ale romanului, e drept, în linii vagi, prin sfera afectivului, dar într-un afectiv acut, implicînd sensibilitatea şi puritatea inimii de copil. Dar depistăm aici în faşă, în stare ascunsă; şi problemele ideologice ca atare, ele fiind legate de existenţa umană în epoca de criză a civilizaţiei ajunse la culmea dezvoltării antagonice. Sînt puse pe tapet preceptele : totul este

permis şi dreptul de a ucide o fiinţă „inutilă“. Cuvintele lui Mikolka despre mîrţoagă : „îmi vine s-o omor, stric mîncarea de pomană pe ea !“ — se asociază direct cu plănuita omucidere, căci coşmarul a apărut sub influenţa repetiţiei crimei. Se formează aici şi motivul proprietăţii — bază de violenţă, care se constituie prin revenirea frazei lui Mikolka referitoare la omorîrea bietului căluţ : „E al meu... Este calul meu“...

Fantasticul ca scop în sine, rupt de realitate, redus la dimensiunile miracolului supranatural, nu-1 mai regăsim în operele scriitorului de după 1860. Continuînd drumul început în proza de tinereţe, Dostoievski reuşeşte, în epoca maturităţii, să adapteze imaginarul la nevoile artei sale în vederea descifrării antinomiilor afective, etice şi filozofice, a pătrunderii în straturile cele mai adînci ale sufletului uman şi în mecanismul antagonismelor sociale. în perioada de după Crimă, şi pedeapsă, romancierul ajunge la noi culmi ale artei sale tocmai prin valorificarea potenţelor ascunse ale fantasticului. Ciclul de nuvele din Jurnalul scriitorului, care a pregătit romanul Fraţii Karamazov n-ar fi putut exista fără implicarea fantasticului în forma sa onirică sau mitică. Mai mult, aceste nuvele sînt programatice pentru arta scriitorului din ultima perioadă a vieţii sale, artă care a găsit întruchipare elocventă în Fraţii Karamazov, prin cî- teva aspecte şi structuri cheie, de o factură imaginară specifică.

Complexitatea fenomenului, cu toate implicaţiile sale, o observăm în capitolul al IX-lea, Vedenia lui Ivan Feodo- rovici. Diavolul din Cartea a unsprezecea a romanului. După uciderea tatălui şi întîlnirile cu Smerdeakov, care scot în relief responsabilitatea sa morală pentru crima săvîrşită, Ivan, cu sănătatea şubrezită şi nervii zdruncinaţi, ajunge în pragul dedublării. Principiul propagat de el — „totul e permis" — cel puţin a stimulat pe Smerdeakov în acţiunea sa, nemaivorbind de aprobarea lui aparentă sau chiar efectivă, dar tăcută, ce se poate desprinde dintr-o anumită interpretare a plecării sale din localitate în ajunul catastrofei. Medicul îi explică lui Ivan că în starea în care se află poate foarte bine să aibă halucinaţii. Ceea ce se şi întîmplă : în locuinţa lui Ivan apare un oaspete nepoftit, diavolul în chipul

unui gentleman rus, un nobil scăpătat, îmbrăcat în

haine uşor demodate, care nu este altceva decît dublul lui Ivan, partea cea mai urîtă a conştiinţei sale. Această împrejurare, evidenţierea caracterului artistic convenţional al întruchipării în figura diavolului a alter ego-ului, ne permite să identificăm particularităţile poeticii fantasticului la Dostoievski.

în cadrul dialogului cu diavolul, Ivan îşi recunoaşte la fiecare pas ideile, intenţiile, sentimentele, pe care acum n-ar dori să le mai aibă : „în realitate eu vorbesc, eu însumi, nu tu !“, „îmi dau seama că eşti o halucinaţie. Eşti propria mea întruchipare, mai bine zis, o întruchipare fragmentară a mea... a gîndurilor şi sentimentelor mele, dar a celor mai josnice şi mai meschine sentimente" [9]. în toiul polemicii, Ivan, înfuriat, ia paharul de pe masă şi-l zvîrle în diavol, care stînd pe divan îşi şterge hainele împroşcate cu ceai. în finalul scenei însă, cînd Ivan îşi revine şi fantoma dispare, povestitorul observă : „Cele două lumînări arseseră aproape pînă la capăt, paharul pe care tocmai îl aruncase asupra musafirului se afla pe masă în dreptul iui, iar pe divan nu era nimeni". Pentru cititor parcă totul devine limpede, dar Ivan declară : „Nu, totuşi n-a fost vis! Pot să jur că n-am visat! Tot ce s-a întîmplat adineauri era aievea !“

în spatele ambiguităţii — există/nu există fantoma — se dezvăluie ipostazele, structura şi semnificaţia fantasticului. Ivan, pînă la urmă, vrea să creadă în existenţa reală a diavolului (halucinaţia într-adevăr este reală), pe cînd la nivelul auctorial apare manifest caracterul convenţional (deşi realist) al fantomei.

într-adevăr, Ivan are motive temeinice să dorească existenţa reală a diavolului creat de halucinaţia sa, pentru că în acest fel s-ar fi putut debarasa de eul său cel rău, monstruos, de responsabilitatea morală pentru crima săvîrşită care îl mistuie. în scrisoarea către N. A. Liubimov din 10 august 1880, care însoţea manuscrisul capitolului în discuţie, expediat la redacţia revistei „Russki vestnik" spre publicare, romancierul comenta în felul următor propriul text: „Eroul meu, bineînţeles, are halucinaţii, dar le amestecă cu coşmarul său. Aici este vorba nu numai de un fenomen biologic (bolnăvicios), cînd omul începe să nu mai desluşească pentru anumite intervale de timp diferenţa dintre realitate şi

vedenie (ceea ce se întîmplă măcar o dată în viaţa fiecărui om), dar şi de unul spiritual, adecvat eroului, caracterului acestuia : negînd existenţa reală a fantomei, el, cînd fantoma dispare, se pronunţă în favoarea existenţei ei reale. <Chinuit de necredinţă, el (inconştient) doreşte în acelaşi timp ca fantoma să nu fie o vedenie, ci ceva adevărat". Deci, la nivelul superior al concepţiei estetice avem de a face cu fenomenul artistic al fantasticului în calitate de formă •convenţională nedeghizată, pe cînd la nivelul personajului figura diavolului pluteşte între sfera realului şi a imaginarului.

Astfel, statutul fantasticului în poetica lui Dostoievski prevede integrarea

lui în real şi deghizarea sa ca formă artistică convenţională, cu toate că la nivelul personajului nu se exclude existenţa unei „alte lumi", care la nivelul aucto- rial sugerează abisul impenetrabil al sufletului, domenii neconsumate ale realului. Graniţele fantasticului, în concepţia lui Dostoievski, depăşesc cu mult sfera tehnicii, a ambiguităţii ca procedeu (ezitare între real şi miraculos).

Diavolul, implantat parcă în mintea încinsă a lui Ivan, sapă în trecutul şi în subconştientul lui şi scoate la iveală postulatele filozofiei sale. Tot ce spune îi aparţine lui Ivan, dar de exprimat exprimă el şi, ca să zicem aşa, procedeul aduce un mare serviciu artei prozatorului. Ivan îşi recunoaşte anecdotele, legendele în care el a întruchipat viziunea sa despre societatea viitorului fără divinitate, sub autoritatea „omului-zeu", bazat în exclusivitate pe interesul material. Fiindcă Ivan nu-i permite să vorbească despre opera sa cea mai importantă, de altfel cunoscută cititorului, Marele inchizitor, năluca insistă asupra poemului Cataclismul geologic, conţinînd, printre altele, aceleaşi idei despre principiul dominant al societăţii antagoniste bazate pe violenţă : „totul e permis", principiu care se lega nu odată în concepţia scriitorului de lipsa credinţei creştine, parcă fără această credinţă n-ar exista virtute... Dar nu intrăm în alte detalii, semnalăm doar potenţarea fantasticului în acest fragment de roman.

Figura diavolului, alături de funcţia nemijlocită de a proiecta într-un spaţiu perceptibil gîndurile tainice, îndoielile, mustrările de conştiinţă ale lui Ivan, mai are şi o altă menire, căci sfera fantasticului îi permite scriitorului să-şi Imaginea artistică multidimensională17t
expliciteze propria viziune, ideile sale filozofice, etice şl estetice atît în formă teoretică, noţională (fiind vorba de materialism şi idealism, catolicism şi ateism), cît şi în forme- intuitiv-simbolice cu ajutorul unor motive şi mituri invocate; cum sînt cel al Demonului sau cel al lui Faust. Ne interesează aici în mod deosebit ideile estetice referitoare la compatibilitatea fantasticului cu arta realistă.

In căutarea coordonatelor de bază pornim de la conexiunea fantezie-realitate pe care o întîlnim şi în descrierea visului lui Raskolnikov, şi aici, în vedenia lui Ivan Kara- mazov, şi în consideraţiunile teoretice programatice. Apli- cînd şi adaptînd la propria sa persoană cunoscuta maximă a lui Terenţiu : Satana sum et nihil humani a me alienam puto, Diavolul începe să mintă, e gata să recunoască faptul că nu este altceva decît nălucirea minţii lui Ivan, dar face următoarea observaţie în legătură cu faptul că şi el poate spune ceva nou : „Uneori în vis, mai ales într-un coşmar, omul, bunăoară cînd se culcă cu stomacul încărcat sau cine ştie din ce altă cauză, vede nişte scene atît de extraordinare (în original: hudojestvennîe — artistice — n.n.), atît de veridice, atît de complicate, participă la nişte evenimente sau chiar la un şir întreg de peripeţii, legate între ele printr-o intrigă cu o mulţime de detalii atît de neprevăzute
— începînd cu cele mai înalte manifestări ale spiritului şi sfîrşind cu cel mai neînsemnat nasture de la plastron — încît, pe legea mea, nici chiar Lev Tolstoi nu cred c-ar putea să le imagineze! Interesant e că de obicei visele

astea nu le au scriitorii, ci omul de pe stradă, funcţionari,, foiletonişti, popi...“

Epitetul din expresia visul artistic (întîlnită în original),, comparaţia cu Tolstoi vizînd plasticitatea imaginilor şi a detaliilor, menţiunea că asemenea visuri complete şi complexe le au alţi oameni, nu scriitorii — totul în aceste rîn- duri, pune problema : este oare o imagine veridică şi plastică în acelaşi timp, în mod inerent artistică ? Să nu uităm că alter ego-ul lui Ivan porneşte de la faptul că şi fantezia poate spune ceva nou, deci, în acest caz ea este artistică. Dar ideea este reluată şi în alte locuri. Musafirul nepoftit, prezentat la încep”t ca o figură destul de banală din mediuf nobiliar în declin, chiar ca un linge blide, la o cotitură a

înfruntărilor oferă citeva amănunte despre o secure ajunsă satelit în spaţiul cosmic, vrînd să facă dovada că el există în realitate, pretenţie respinsă, poate, pentru moment, de gazdă în felul următor : „Cel puţin încearcă să minţi mai cu haz, altfel să ştii că nu te mai ascult. Ce-ţi închipui, c-o să mă dai gata cu realismul tău, c-o să mă faci să cred că exişti într-adevăr ? Ei, uite că nu vreau să cred. Şi n-am să cred !“ Alter ego-ul procedează la o retragere tactică, dar în curînd, venind dintr-o altă direcţie, ia în batjocură intenţia lui Ivan de a-1 bate sau de a-1 da afară, situîndu-se pe aceleaşi poziţii estetice : bruscarea fantomei n-ar fi dovedit nimic altceva, decît existenţa ei reală. Din punctul de vedere al poeticii dostoievskiene însă şi al imaginii artistice în general, importantă este nu existenţa reală, veridicitatea în sine sau caracterul fantastic al mijloacelor de exprimare, ci ce şi cum, cu ce forţă de convingere se exprimă

— se oglindeşte — se sugerează.

Apărîndu-şi propria-i modalitate artistică, Dostoievski respinge altele, în mod deosebit pe cele lipsite de valoare, ca de exemplu, romantismul epigonic grandilocvent. Apariţia diavolului în hainele ponosite ale unui gentleman rus are multe semnificaţii : cutezanţa lui Ivan de a înfrunta ordinea universală pe baza principiului amoral egoist şi crud : „totul e permis", se frînge în urma catastrofei, deci spiritul său nu mai poate apărea ca „măreţ" sau „sublim", în acest context una dintre remarcile Alter ego-ului vizează un aspect preponderent estetic : „Eşti furios pe mine pentru că n-am apărut înaintea ta într-o văpaie de foc, «tu- nînd şi fulgerînd», cu aripile arse, ci sub această înfăţişare modestă. Simţul tău estetic şi amorul tău propriu sînt jignite: cum de şi-a permis un drac de duzină să se prezinte aşa unei persoane atît de simandicoase ca domnia ta ? în tine mai vibrează încă struna aceea romantică despre care Be- linski vorbea atît de ironic“. Criticul respingea, într-adevăr, romantismul epigonic în toate hainele şi ipostazele sale, ve- nerînd pe cei mari şi autentici, printre care Faust-u\ lui Goethe adus aici în continuarea dialogului în discuţie de dublul lui Ivan, sau Manfred-ul lui Byron, Demonul lui Lermontov, care apar în calitate de coordonate extratextuale asociate[10].

Imaginea artistică multidimensională

Autorul romanului Fraţii Karamazov şi aici, ca şi în Marele inchizitor şi în alte legende despre care o să vorbim într-un alt studiu, face elogiul pasionat al drepturilor legitime ale fantasticului în artă, drepturi bazate pe forţa expresivităţii. Figura dublului lui Ivan, a diavolului, este o mare realizare artistică ce confirmă de facto viabilitatea poeticii scriitorului. Modalitatea fantastică devine, în acelaşi timp, purtătorul ideilor estetice în apărarea acestei formule realiste, de exemplu, atunci cînd se afirmă prin gura diavolului : „Cu toate că, de fapt, nu sînt decît o nălucire a minţii tale, o halucinaţie, la fel ca într-un coşmar, se în- tîmplă să spun lucruri originale, care nici prin gînd nu ţi-ar fi trecut ; aşa îneît, fără să împrumut de loc gîndurile talc... nu sînt nimic mai mult decît un vis urzit de închipuirea ta“. Spuneam că aici este vorba de o pledoarie în favoarea realismului. Dar nu e posibil să fie tocmai invers, să fie o acuzaţie ? Punem această întrebare deoarece într-un alt context, puţin mai sus, diavolul observă cu ironie caustică : „Fiindcă şi eu, ca şi tine, am o adevărată aversiune pentru fantastic, tocmai de aceea mă împac atît de bine cu realismul vostru pămîntesc. La voi totul este precis conturat, turnat în formule, totul se prezintă sub aspecte geometrice, pe cînd la noi nu există decît nişte ecuaţii nerezolvate !“ Aici se respinge însă un alt realism. Dar, pentru clarificări mai sigure, trebuie să părăsim dublul lui Ivan, mai ales din cauză că el a adoptat „noua metodă" de a convinge prin trezirea îndoielii. Aluziile din Fraţii Karamazov devin perfect clare numai în lumina textelor programatice — unele beletristice, altele teoretice — tocmai din perioada pregătirii romanului.

In Jurnalul scriitorului Dostoievski a publicat patru nuvele : Bobok (1873), Un băiat la bradul lui Hristos (1876), Smerita (1876), Visul unui om ridicol (1877), dintre care ultimele două poartă subtitlul „povestire fantastică", dar şi primele două au acelaşi caracter. Poetica fantasticului, mai ales în ultimul deceniu al vieţii, constituie preocuparea centrală a romancierului.

Povestirea Bobok. Însemnările unei persoane reînvie o întreagă armată de stafii ieşite din morminte de diferite categorii sociale şi mai ales categorii superioare, unde au fost înmormîntaţi generali, baroni, consilieri personali şi alte

„excelenţe". Structura acestei povestiri satirice cuprinde două straturi distincte : primul este constituit din descrierea vieţii eroilor pînă la moarte cu mijloacele realismului tradiţional, iar al doilea, cel fantastic, prezintă viaţa duhurilor, fiindcă, potrivit convenţiei artistice, oamenii continuă să „trăiască*[4] un anumit timp şi după moarte. Cele două structuri sînt realizate prin introducerea figurii „unei persoane", a naratorului fictiv care, vizitînd cimitirul, a adormit pe un mor- mînt şi a ascultat — visînd — o mulţime de istorii şi în- tîmplări. Personajele creionate cu mijloacele visului şi ale halucinaţiei au, din punct de vedere al facturii imaginii artistice, toate calităţile remarcate deja în coşmarul lui Raskol- nikov precum şi unele calităţi

din vedenia lui Ivan Karama- zov : plasticitatea, expresia liberă, deschisă, a valorificării estetice, implicarea unor idei filozofice. Diferenţa se reduce, în această direcţie, doar la tonul satiric, preponderent aici, la miza criticii sociale a păturilor superioare în descompunere morală, apărută în prim plan.

Personajele nu numai că-şi păstrează o logică a caracterelor formate în timpul vieţii, dar se manifestă mai liber, nefiind supuse convenţiilor obligatorii din viaţa reală, din societate. Spiritul unui mort se adresează confraţilor săi în felul următor : „Pînă una, alta vreau ca nimeni sa nu mintă. Asta e tot ce vreau, pentru că ăsta e principalul. Pe pămînt nu poţi să trăieşti fără să minţi, pentru că viaţa şi minciuna sînt sinonime, ei, dar aici, n-o să minţim şi gata. Ei, drăcia dracului, trebuie să însemne şi mormîntul ăsta ceva ! O să ne povestim cu voce tare istoriile şi n-o să ne ruşinăm de nimic. Eu am să povestesc primul. Ştiţi, eu sînt un tip senzual. Toate astea sînt legate acolo sus cu nişte sfori putrede. Jos sforile, şi să trăim lunile astea două în adevărul cel mai neruşinat! Să ne dezbrăcăm, să ne dezgolim ![4411]

Formula adoptată îi permite scriitorului radiografierea personajelor fără nici o piedică, scoaterea la lumină a mobilu- rilor cele mai ascunse de acţiune, realizarea unui tablou satiric al societăţii cu moravuri cinice. Aceste calităţi, în cazul de faţă, prezintă nişte realizări în plus faţă de alte formule reduse la ipostaza verosimilului.

Căutările neobosite ale scriitorului ca şi nedumerirea criticii faţă de aspectele novatoare ale artei sale îl obligau să se

justifice, ceea ce implica argumente teoretice. Asemenea argumente pătrund uneori şi în proza artistică. Astfel, în Smerita, autorul simte nevoia de a oferi cititorului unele lămuriri. în introducere el notează referitor la povestirea sa : „Am denumit-o fantastică, deşi eu însumi o socotesc reală în gradul cel mai înalt. Fantasticul însă există cu adevărat aici — e în forma însăşi a povestirii, ceea ce şi găsesc necesar să explic în prealabil". Cititorul trebuie să-şi închipuie un soţ care stă la căpătîiul soţiei sinucigaşe, este tulburat, vrea să înţeleagă tragedia, motivele ei şi vorbeşte dezlînat, de unul singur, uneori adresîndu-se parcă unui judecător absent. Şi, continuă prozatorul, „dacă un stenograf ar fi putut să-l asculte şi să-l înregistreze, ar fi ieşit ceva mai primitiv, mai nefinisat decît la mine, dar, după cîte mi se pare, ordinea psihologică ar fi rămas aceeaşi. Ei bine, această ipoteză a stenografului (după care aş fi prelucrat cele înregistrate) constituie tocmai ceea ce numesc eu fantastic în povestirea asta" [1J]. Dostoievski invocă şi un precedent în acest sens : Ultima zi a unui condamnat la moarte de Victor Hugo.

Grija scriitorului pentru realismul psihologic se manifestă în această introducere cu toată puterea : fantasticul nu trebuie să-l pericliteze, fantasticul poate chiar să-l promoveze. De fapt, strict vorbind, fenomenul vizat în prefaţa povestirii Smerita este nu atît fantasticul propriu-zis, cît implicarea convenţionalului în artă. Nici în povestire fantasticul nu joacă un rol important, cel puţin în comparaţie cu celelalte povestiri publicate în Jurnalul scriitorului. In Smerita, însă, este prezent intensiv excepţionalul, un

alt element primordial al poeticii dostoievskiene analog cu fantasticul. Caracterele şi situaţiile excepţionale sînt definitorii pentru romanele lui Dostoievski. în povestirea de faţă fenomenul extraordinar este sinuciderea, în romane — omorul, boala, prostituţia, paricidul... Cazul extrem : sinuciderea, cu o icoană la piept, a unei biete femei nu este în Smerita un obiect de senzaţie, ci unul supus analizei într-un context foarte complex al antagonismelor sociale şi existenţiale de cea mai mare anvergură.

Din cea mai banală sărăcie Smerita ajunge la marginea prăpastiei. în situaţia ei disperată, o fată tînără porneşte de cele mai multe ori pe drumul pierzaniei deghizate sau a căsătoriei de compromis. Primul drum fără ieşire apare cu toată claritatea atunci cînd Smerita se trezeşte că a cheltuit toţi

banii pe anunţuri în ziare tot mai puţin pretenţioase în căutare de lucru, iar eroul nuvelei, proprietarul casei de credit, îi sugerează că pentru a reuşi n-are decît să dea în ziar următorul anunţ : „Persoană tînără, orfană, caut loc de guvernantă la copii mici, de preferinţă la un văduv. Pot să ajut şi la gospodărie". Al doilea drum, neimplicînd „decît" renunţarea la propriile sentimente, la propria personalitate, este deja netezit de rudele „binefăcătoare" : căsătoria cu un negustor gras, văduv, cu copii. Pe primul drum Smerita nu poate să pornească pentru că este cinstită, curată ca izvorul de munte ; pe al doilea — de asemenea, pentru că are personalitate şi este mîndră. Ea îl alege pe proprietarul casei de credit, fost ofiţer, rănit şi el de soartă, crezînd în posibilitatea dragostei pentru un om care „vrea să se răzbune pe societate" şi ştie să citeze din Faust al lui Goethe.

Refuzul căilor obişnuite şi opţiunea eroilor pentru cele de excepţie este condiţionată de o profundă logică a caracterelor, de forţa pasiunilor, de acuitatea conflictelor în care sînt antrenate. Aici se manifestă preferinţa lui Dostoievski pentru situaţiile tragice care implică, ca şi în creaţia lui Eu- ripide sau Shakespeare, cazul extrem. Dacă la antici cazul extrem tragic se absolutizează prin absenţa banalului şi prin acţiunea destinului fatal, iar la Shakespeare se subliniază vecinătatea şi contrastul dintre tragic şi comic, Dostoievski investighează nu numai opoziţia tragic-comic, dar şi inter-dependenţa acestor stări polare, trecerea fenomenelor dintr-o categorie în alta.

Eroul nuvelei, zălogarul, nu o salvează pe eroină, ci numai amînă, potenţează prăbuşirea ei. încercarea venită din partea lui de a domina o altă fiinţă umană se loveşte de demnitatea şi mîndria Smeritei, care se revoltă. în consecinţă, actul de sacrificare a personalităţii umane în numele egoismului nu mai poate rămîne deghizat. Eroul, cu toată- lupta lăuntrică a pasiunilor (şi el, „omul cel mai generos", a fost jignit şi umilit, şi el vrea să fie fericit, dar în izolare faţă de oameni şi împotriva lor, chiar dacă „împreună" cu soţia) devine călăul Smeritei. O situaţie generică banală, ascunzînd măcinarea din interior a personalităţii, dacă ne gîndim la perspectiva eroinei de a se mărita cu negustorul gras sau de a se angaja laun văduv, în mod iminent la Dostoievski

trebuie să fie dezvăluită, demascată, puternic insolitată, ceea

ce şi se face prin cazul extrem, prin sinuciderea cu icoana la piept, prin acest act disperat convergent cu neantul, dar cu pecetea de neşters a condiţiei umane : năzuinţa (aici iluzorie) de a se salva.

Pe Dostoievski nu-1 interesează cazul extrem în sine, ci implicaţiile lui care ne duc la profunde concluzii moral- filozofice. în arta sa tragismul existenţei moderne este de neînchipuit fără cazuri extreme. Este suficient să amintim că săvîrşirea omuciderii în Crimă şi pedeapsă ocupă cîteva pagini, pregătirea ei — cîteva capitole, iar restul, partea cea mai mare a romanului, este consacrat implicaţiilor şi urmărilor actului extrem de grav pe plan moral-filozofic şi existenţial ; şi aici însă apar cazuri noi de extreme, iar în subiect — suspansul provenit din sfera romanului negru şi a romanului de aventură. Figura anchetatorului Porfiri Petro- vici sudează ipostaza poliţistă cu cea filozofică din Crimă şi pedeapsă. Leonid Grossman, mai demult, şi Vladimir Poz- ner, mai recent, au vorbit destul de clar despre îmbinarea acestor elemente în romanul dostoievskian. Observaţiile despre căutarea veşnică a formelor noi şi angrenarea diferitelor modalităţi de creaţie, de la filozofie şi melodramă pînă la teatrul de bîlci şi romanul de bulevard sînt pătrunzătoare, iar ideea de contopire a banalului şi fantasticului — chiar foarte importantă. De precizat numai că la Dostoievski nu e vorba de contopirea romantică a sublimului şi grotescului, sau pur şi simplu de un „amestec dintre Platon şi Eugene Sue“ [13].

Implicarea diferitelor modalităţi, modele şi universuri în universul artistic dostoievskian constituie obiectul următoarelor studii din acest volum ; aici nu ne preocupă decît poetica prezentării cazului extrem, a crimei, prostituţiei, bolii etc. Ne surprinde în acest sens, chiar mai mult decît în cazul fantasticului, implantarea filozoficului în fapte excepţionale. Crimele eroilor ideologi ai lui Dostoievski — Raskolnikov, Stavroghin, Ivan Karamazov — sînt consecinţe ale unor teorii experimentale, lucru demonstrat de critică. Mai puţină atenţie s-a acordat corelaţiilor dintre banal şi excepţional în arta romancierului.

Dostoievski merge pe linia identificării opoziţiei dintre banal şi excepţional în numele unui sistem semantic integra

tor la un nivel superior de generalizare, implicînd însă faptul particular de excepţie. Cazurile extreme sînt desfăşurate aproape programatic în romanul Fraţii Karamazov. Astfel, în capitolul Răzvrătirea din Cartea a cincea. Pro şi contra Ivan invocă în faţa lui Alioşa fapte de o cruzime incredibilă referitoare la suferinţa copiilor. Atrocităţile săvîrşite de turci şi cerchezi în Bulgaria sînt exemplificate printr-o scenă în care soldaţii încearcă să înveselească pe un copilaş aflat în braţele mamei şi cînd reuşesc să-l facă să rîdă „unul din ei aţinteşte asupra lui pistolul de la o distanţă de-o palmă. Prichindelul rîde fericit şi întinde mînuţele, dînd să apuce jucăria aceea

strălucitoare ; în momentul acela bestia apasă pe trăgaci, slobozindu-i glontele drept în faţă, şi-i zdrobeşte căpşorul... Artistic, nu-i aşa ? Se zice că turcii se prăpădesc după dulciuri.Crime asemănătoare se petrec şi în alte ţări civilizate, unde copiii sînt bătuţi fără milă sau sînt pedepsiţi cu metode sadice ; ultima istorie despre un băieţaş de vreo opt ani care întîmplător a nimerit cu o piatră pe unul dintre copoii moşierului, general în retragere, faptă pentru care este hăituit de sute de cîini de vînătoare şi „în cele din urmă, dulăii îl încolţesc şi-l rup în bucăţi sub ochii maică-si“.

Deci numai cazuri extreme. Dostoievski insistă însă că aceste cazuri sînt fapte reale; pentru istoria copilului sfîşiat şi înfulecat de cîini din porunca moşierului, de pildă, romancierul trimite la documente publicate în ediţii ştiinţifice şi prin gura lui Ivan subliniază încă o dată : „Trebuie să ştii că asemenea oameni au existat în realitate". Veridicitatea acestor întîmplări este de necontestat, absolută.

Menirea scriitorului nu se limitează însă la descrierea faptelor, ci subsumează şi obligaţia de a interpreta aceste fapte ; interpretarea se face prin acumularea lor în vederea construirii motivului ideatic sau literar. Acest lucru se şi produce aici, imediat, în a doua parte a capitolului Răzvrătirea, unde Ivan dezvăluie sensul faptelor relatate : armonia construită pe suferinţa oamenilor nu poate fi acceptată, ordinea universală construită pe lacrimi de copil trebuie respinsă.

Militînd pentru valorificarea artistică a excepţionalului, Dostoievski respinge, în acelaşi timp, prezenţa acestuia în operă fără rost, fără finalitate estetică. In consecinţă, tre

buie să înţelegem că nu numai banalul poate fi inexpresiv în artă, ci şi imaginea fotografică a fenomenului exotic sau excepţional. Deci, în sine, este respins şi excepţionalul. Pentru această idee relevantă devine menţiunea naratorului din povestirea Bobok care, prin prisma vederilor sale, transmite opiniile autorului însuşi : „Cred că pictorul nu mi-a făcut portretul de dragul literaturii, ci că am doi negi simetrici pe frunte ; e un fenomen. Idei n-au, aşa că au început să călărească fenomene. Şi ce bine i-au ieşit negii, ca vii. Asta numesc ei realism".

Polemica în jurul fantasticului şi excepţionalului în poetica lui Dostoievski, polemică al cărei protagonist a devenit însuşi scriitorul, a avut şi alte semnificaţii. Principiul funcţionalităţii estetice, al expresivităţii subordonînd în aceeaşi măsură şi la acelaşi nivel fenomenele, mijloacele aparţinînd ambelor categorii, declanşează o reacţie în lanţ şi implică şi alte aspecte ale artei sale, de exemplu, prospectarea bolii, inclusiv a bolii psihice. Faima lui Dostoievski era, şi poate mai este şi astăzi, asociată de investigarea exclusivă a trăirilor sumbre, tenebroase, a sufletului bolnav. Asemenea consi-deraţiuni au apărut încă din timpul vieţii scriitorului şi merită să acordăm atenţie reacţiilor sale faţă de ele. încă din timpul publicării în revista „Russki vestnik" a romanului Idiotul, într-o scrisoare din 14 martie 1868, Appolon Maikov îl informa pe autor despre impresiile sale: „O forţă de expresie

teribilă, fulgerări geniale (de exemplu, cînd Mîşkin a fost pălmuit şi răspunsul său etc.), dar toată acţiunea este mai curind posibilă şi verosimilă declt adevărată. Personajul cel mai real, ca să zic aşa, este Mîşkin (Vi se pare ciudat acest lucru ?), ceilalţi parcă trăiesc într-o lume fantastică, fiind surprinşi de o lumină puternică, dar fantastică, învăluiţi într-un fel de strălucire excepţională. Citeşti pe nerăsuflate şi în acelaşi timp nu crezi în ceea ce citeşti. Romanul Crimă şi pedeapsă acţionează altfel, parcă limpezeşte viaţa, cunoscîndu-1 parcă te orientezi mai bine în viaţă". în continuare se vorbeşte despre „iluminatul electric împrumutînd personajelor o strălucire supranaturală" şi se afirmă că aidoma tabloului Ultima zi a oraşului Pompei de Briulov (o operă neoclasicistă-romantică de efect) totul e bine şi interesant, dar straniu, incredibil. După publicarea in

tegrală a romanului, unii dintre critici îi reproşau autorului incoerenţa construcţiei şi, mai ales, înfăţişarea oamenilor bolnavi. V. P. Burenin scria că „romanul ar putea să aibă titlul perfect nu Idiotul, ci Idioţii", că „naraţiunea se reduce la ceva fantasmagoric", că universul operei face parte din „sfera patologicului" [14].

Deci, o bună parte a criticii n-a înţeles că fenomenele ieşite din comun — boala lui Mîşkin, destinul Nastasiei Fi- lippovna, cu „căderea" ei impusă din copilărie, pasiunea mistuitoare şi criminală a lui Rogojin — sînt ancorate adînc într-o poetică originală şi novatoare, avînd ca scop tocmai contrariul învinuirilor, şi anume, dezvăluirea prin tragic a forţei şi a frumuseţii sentimentelor nobile, pure, eterne. Aceşti critici nu au văzut pădurea din cauza copacilor, limi- tîndu-şi cîmpul de viziune la suportul tematic al operei, iar faţă de semnificaţiile estetice rămîneau insensibili. De aici pornea indignarea scriitorului care, utilizînd noţiunea de fantastic nu numai în sensul de ne-real, de născocire, ci în sensul de real în gradul cel mai înalt, a respins aceste învinuiri în scrisoarea citată către Strahov : „Nu este oare Idiotul meu fantastic însăşi realitatea, şi încă realitatea cea mai obişnuită ? Anume cum trebuie să apară asemenea caractere în păturile dezrădăcinate, rupte de popor ale societăţii, pături care devin fantastice în realitate. Dar ce să mai vorbim ! în roman multe părţi sînt scrise în grabă, sînt prea lungi şi nereuşite, dar cîte ceva este însă reuşit. Eu apăr nu romanul, ci ideea mea". Nici nu trebuie să adăugăm că „ideea" se referă la arta poetică.

Motivul literar central al romanului Idiotul: reabilitarea frumuseţii şi demnităţii umane pîngărite, apare plăsmuit în figuri extraordinare. Mîşkin întruchipînd frumuseţea spirituală supremă este un adevărat erou, bunătatea lui fiind, mai ales în ochii „societăţii", incredibilă ; polivalentul titlu al romanului îi este aplicat de „societate" cu sensul de om care nu are simţul realului, nu poate să-şi apere interesele proprii, cariera etc. Cuvîntul idiot are în limba rusă semnificaţia de debil mintal, inocent, dar în roman este reinterpretat nu numai în sensul indicat, cu scopul sfidării moralei oficiale şi a intereselor materiale meschine, ci şi în sensul primar al cuvîntului de origine greacă : „om particular vis-â-vis de

obşte* şi, în mod deosebit, în alt sens profund, care se realizează prin corelarea eroului cu personajul literaturii medievale, al idiotului ca tip uman străin înţelepciunii cărturăreşti, dar superior acesteia datorită spiritualităţii sale ideale, datorită faptului că în faţa lui se dezvăluie tainele cele mai ascunse ale existenţei. Dostoievski a avut cutezanţa de a crea figura omului armonios dezvoltat, frumos de jacto, ajuns pe culmile idealului uman posibil. Acestui scop îi slujesc asociaţiile realizate cu ajutorul corelărilor textuale şi extratextuale: comportamentul uman al lui Hristos, Don Quijote fără trăsături comice, „cavalerul sărman" al lui Puşkin şi altele, abandonate pe parcursul redactării : Pickwick al lui Dickens, viteazul legendelor populare, Ilia Muromeţ.

Un asemenea erou, necunoscut încă literaturii universale, era, în accepţiunea scriitorului, foarte greu de realizat, iar întregul mecanism declanşat, implicînd excepţionalul — boala din copilărie, educaţia rousseauistă, titlul princiar asociat la început cu sărăcia, iar apoi cu bogăţia moştenită — nu are altă menire decît să-l convingă pe cititor că un asemenea tip este foarte rar, dar posibil şi real. De fapt, Mîş- kin devine erou de roman numai după ce s-a însănătoşit, iar cînd încercarea sa de a salva frumuseţea şi demnitatea pîn- gărită este zădărnicită de condiţia umană dată, de propriile idei creştine ascetice, el, după ce trăieşte cumplita tragedie, tragedia şi a celor apropiaţi, cuprins din nou de boală, părăseşte universul romanesc. Astfel, la Dostoievski găsim nu numai înfăţişarea artistică a bolii din punct de vedere psihologic şi medical, ci îi descoperim semnificaţiile superioare estetice, alături de mijloace de expresie de altă natură.

Cazului extrem, bunăoară crimei, i se ataşează şi faptul divers din ziare sau alte întîmplări reale. Semnificaţia faptului divers în romanul dostoievskian este legată, în primul rînd, de re-crearea cadrului social, de implantarea personajelor fictive în epocă. în acest scop scriitorul se referă direct sau aluziv la cazuri senzaţionale bine cunoscute de cititor din presa periodică, cum ar fi în Idiotul asocierea lui Rogojin în cc^ştiinţa Nastasiei Filippovna cu omuciderea săvîrşită de bogatul negustor moscovit V. Mazurin, despre care a putut să afle exact în ajunul începerii acţiunii, datată cu precizie : 27 noiembrie 1867. Mazurin se numără printre prototipurile lui Rogojin.

Faptul divers reconstruit este folosit de scriitor şi pentru realizarea procedeului său preferat denumit de Jacques Cat- teau „maieutică socială, morală şi spirituală", care permite, datorită întrebărilor bine direcţionate, adresate conlocutoru- lui, dezvăluirea adevărului[lD]. Romancierului, în accepţiunea lui Dostoievski, i se cere analiza faptelor, iar, pe de altă parte, arta prozatorului este de neconceput fără detalii, fără amănunte, de aceea contactul nemijlocit cu realitatea, citirea ziarelor, activitatea de ziarist şi de editor aveau o importanţă covîrşitoare pentru

munca lui de creaţie.

Dostoievski afostscriitorul actualităţii în sensul cel mai plin al cuvîntului. Spre deosebire de contemporanii săi Gon- cearov şi Tolstoi (Tolstoi pînă în perioada Annei Karenina)$_y$ el considera că prozatorul trebuie să înfăţişeze realitatea în continuă dezvoltare, cu precădere fenomenele noi. Dialogul purtat în acest sens cu Goncearov asupra problemei tipicului în artă a scos la iveală deosebirile de vederi dintre cei doi scriitori. Disputa directă din corespondenţa lor (nu s-au păstrat decît două scrisori ale lui Goncearov) s-a iscat în legătură cu schiţa lui Dostoievski Micile tablouri (1874) propusă pentru volumul editat în folosul ţăranilor înfometaţi, în scrisorile sale din 11 şi 14 februarie 1874 Goncearov vorbeşte în calitate de redactor al acestui volum ; el îşi exprimă admiraţia şi gratitudinea pentru manuscrisul oferit, dar are îndoieli în privinţa figurii unui popă influenţat de nihi- lişti, adept al căsătoriei libere (fără forme civile), slobod la gură, fumător pasionat şi în pas cu moda. O asemenea figură era luată, după opinia lui Goncearov, din „x-ealitatea curentă" şi nu putea fi calificată drept tip literar : „Dumneavoastră singur spuneţi că «un asemenea tip e în curs de naştere» ; iertaţi-mă, observ aici o contradicţie : dacă se naşte nu este încă un tip.Dumneavoastră cunoaşteţi chiar mai bine decît mine că un tip se formează prin repetiţii sau stratificări îndelungate ale fenomenelor şi caracterelor şi numai acolo şi atunci cînd chipurile lor se întîlnesc într-un ritm accelerat, şi, în sfîrşit, se statornicesc, capătă «contururi finite, devenind familiari pentru observatori, numai atunci pot deveni, înfăţişaţi de romancier sine ira, obiectul artei". „Dacă noi, adică noi toţi — continuă Goncearov, —

nu l-am observat, el nu este un tip. Tipul în accepţiunea mea nu se constituie decît atunci cînd se repetă de mai multe ori şi cînd a fost observat de mai multe ori, devenind cu-
ic IR
noscut tuturora .

Ideile citate de Goncearov din schiţa şi din scrisoarea pierdută a corespondentului său ne permit să deducem o altă poetică decît a sa. Dostoievski a caracterizat, de fapt, această poetică proprie şi înainte şi după schimbul de scrisori din februarie 1874. El ducea dorul realităţii în curs de desfăşurare, el se îndrepta pe urmele calde ale fenomenelor abia apărute, el se considera dator, în calitate de romancier, să caracterizeze haosul din jur, crimele, familiile întîmplă- toare, ideile noi vizînd transformarea societăţii... Goncearov îl considera pe Şcedrin, din cauză că nu scria sine ira, doar publicist, Dostoievski vedea în el „un mare artist". Dostoievski admira inventivitatea naturii şi a realităţii sociale : „Intr-adevăr, dacă veţi analiza un fapt chiar nu prea grăitor şi dacă aveţi forţele necesare şi ochiul format, veţi găsi o profunzime pe care n-o are nici Shakespeare. Dar întrebarea este : cine are

ochi şi cine e în măsură s-o facă ? Pentru că e nevoie să fii un artist într-un anume sens, nu numai pentru ca să creezi, să scrii literatură, dar şi pentru ca să remarci faptul nou“ [17].

în acest fel, în poetica lui Dostoievski totul este concentrat şi centrat în vederea potenţării creativităţii, a mobilizării resurselor pentru crearea unor valori noi. Primul postulat al acestei poetici este că în artă nu există reguli prestabilite şi artistul nu poate folosi, fără consecinţe nedorite, mijloacele uzate, devenite şablon. Vestitor al dramei cutremurătoare, al tragediei moderne, cronicar al cazurilor extreme, Dostoievski a proclamat nu numai incompatibilitatea realismului cu înfăţişarea fotografică a vieţii, ci şi ideea că nici excepţionalul, nici fantasticul nu pot constitui un scop în sine. Opera literară este concepută ca un organism viu, ca o structură încărcată cu semnificaţii, în care rolul dominant îl are demersul axiologic, estetic.

în privinţa formelor şi mijloacelor artistice, decisiv ră- mîne, pînă la urmă, nu materialul de construcţie în sine, ci valenţele lui de suport, deci, totul este subordonat principiului estetic superior al funcţionalităţii. în acest sens, totul

este retopit şi repotenţat, totul devine incandcscent. Se subsumează, în interdependenţă dialectică, particularul şi generalul, se validează o concepţie modernă a personalităţii umane vi- zînd determinări complexe, antropologice, psihologice şi sociale. Dostoievski nu absolutizează, aidoma scriitorilor natu- ralişti, determinismul biologic, ereditatea şi datele materiale ale existenţei, nu exaltă rolul mediului (asemenea prozatorilor ruşi aparţinînd curentului realismului sociologic, narodnicismului), ci tinde spre o cvasitotalitate.

Proclamînd drepturile voinţei libere, el nu ocoleşte nici un aspcct al unui umanism real, nu face abstracţie, de dragul condiţiilor sociale determinante, de datele naturii, nu neglijează, în detrimentul unei tipologii generale, factorii naţionali şi concret individuali, ci prezintă destine umane insolite într-o largă perspectivă istorică. Arta sa se investeşte, în acest fel, cu o forţă nelimitată şi rămîne veşnic modernă în pofida faptului că eroii lui, acţionînd în numele unei etici de dragoste de oameni, suferă, de cele mai dese ori, înfrîn- gerea. Prăbuşirea lor se datorează însă drumului greşit ales şi, în mod deosebit, ordinii universale instalate în lume, revolta împotriva acesteia fiind considerată ca îndreptăţită- Protestul împotriva absurdităţii existenţei împrumută operei sale valori perene, semnificaţii actuale.

Moştenirea artistică a lui Dostoievski îşi păstrează şi astăzi actualitatea. Desigur, secolul al XX-lea nu numai de la el ştie că formele fantasticului, dezvăluind fluxul conştiinţei şi al subconştientului, îşi pot găsi locul într-o artă realistă. Dar ni se pare că pe plan teoretic nici pînă astăzi nu s-a desluşit pe deplin rolul de generator de forme al excepţionalului şi fantasticului în realism, factura unei imagistici de mare sinteză filozofică, adesea implicînd simbolul. în orice caz, imensa forţă creatoare a lui Dostoievski a îmblînzit şi a înnobilat mijloacele specifice ale romanului negru, de aventură şi detectiv, ale romantismului terifiant, alături de faptul divers, senzaţional, investindu-le

cu noi funcţii şi calităţi, transformîndu-le şi înglobîndu-le organic în arta realistă. Prin aceasta, realismul capătă noi dimensiuni, i se deschid orizonturi nelimitate. Exemplul lui Dostoievski este cel al artistului care rămîne un model, incitînd la crearea altor modele echivalente ca valoare.
Imaginea artistică multidimensională
185
2
Mit şi motiv I
„Şi oare, oare virsta de aur nu există decît pe ceştile de porţelan f “
Vîrsta de aur din buzunar
„Dar nu-i acelaşi lucru dacă e vis sau nu, odată ce visul mi-a dezvăluit Adevărul f" ,
Visul unui cm ridicol
Ca mare scriitor modern, Dostoievski s-a angajat şi el cu pasiune în această copleşitoare aventură a spiritului uman — pe toate coordonatele sale, gnoseologice, psihologice, estetice
— care este mitul. Şi, vorbind despre această aventură spirituală, nu ne referim doar la momentul naşterii artei, la fazele ei iniţiale, ci la întreaga ei istoric şi la existenţa ei actuală. Căci mitul — imaginarul, facultatea de a cunoaşte intuitiv — nu părăseşte omul, rămînînd o sursă vitală a artei chiar şi în epoca incredibilei şi imprevizibilei revoluţii tehnico- ştiinţifice \ Arta lui Dostoievski confirmă cu o forţă rară permanenţa mitologicului în cultura umană. Dar cum, în ce măsură, în ce calitate, prin ce mijloace ?
Succintcle preliminarii pentru reconsiderarea locului, rolului, substanţei mitului în poetica lui Dostoievski nu pot fi utile fără menţionarea punctelor de vedere exprimate, pînă în momentul de faţă, de critica literară de diferite orientări. Am putea începe cu problema compatibilităţii, incompatibilităţii între mit şi realism, adică cu o întrebare : oare se poate vorbi despre realism acolo unde avem de a face cu o viziune şi o artă mitică, nu contravin oare structurile arhetipale şi formele fantasticului naturii înseşi a imaginii realiste ?
Cercetările care, în urmă cu aproape două decenii, au concentrat atenţia asupra mitului în opera lui Dostoievski
— D. Fanger, J. Frank, T. Pachmauss — au avansat conceptul de artă mitologică dostoievskiană, de „realism fantastic". Lucrările care dezvoltă această concepţie, abordează cu succes diversele probleme ale poeticii, dînd dovadă de o bună
186
ALBERT KOVACS — Poetica lui Dostoievski
înţelegere a artei romancierului. în studiul Dostoievski şi descoperirea realismului fantastic, Jozeph Frank, definind maniera originală a scriitorului, se rezumă la „receptarea intuitivă a realului prin neobişnuitul şi excepţionalul obiectual, care constituie cheia spre forţele sociale, acţionează sub aparenţele exterioare ale vieţii cotidiene"[2]. Desigur, receptarea realităţii la Dostoievski nu a fost numai intuitivă, ci şi analitică, implicînd chiar aspecte filozofice ca atare, conştientizate. Dar nu această diferenţă în sfera

metodologică, deşi decisivă, ne produce astăzi sentimentul de insatisfacţie, ci încercările nu tocmai reuşite de încadrare a lui Dostoievski într-un curent literar sau altul.

Criticii care definesc realismul dostoievskian drept realism mitic, fantastic sau romantic au tendinţa de a împinge opera scriitorului dincolo de limitele metodei de creaţie, ale: viziunii asupra omului, ale manierei specifice scriitorilor apar- ţinînd curentului literar realist din secolul trecut sau din secolul nostru, neluînd în seamă imensa semnificaţie cognitivă şi îndeosebi ascuţita critică socială cu care este înzestrată opera sa romanescă. De fapt, ei contestă existenţa obiectivă a haosului generat de lumea antagonistă a societăţii contemporane scriitorului, afirmînd că haosul nu este altceva decît proiecţia subiectului creator. Conform acestor păreri, Dostoievski se întoarce la omul preistoric şi extrasocial al mitologiei.

Reprezentanţii şcolii formale ruse şi ai orientărilor structuraliste au investigat, pînă în ultima vreme, cu predilecţie structura naraţiunii, genul romanului polifonic, stilul indirect liber, fără ca mitul să se afle în centrul atenţiei lor. Totuşi, Mihail Bahtin oferă o nouă perspectivă, vorbind despre specia literară a romanului dostoievskian ca despre o „menipee carnavalescă" [3]. Alte aspecte ale problemei atinge V. Toporov în lucrarea Despre structura romanului dostoievskian în raport cu schemele arhaice ale gîndirii mitologice. „Crimă şi pedeapsă'[1]. Separînd nivelul cuvintelor relevate semantic şi organizate în secvenţe distinctive ale textului, V. Toporov ajunge la concluzia că în romanele lui Dostoievski „se decupează uşor unele scheme intenţionat generale (la care autorul, spre deosebire de majoritatea contemporanilor săi, n-a vrut să renunţe), constituind clasificatori elementari local-

topografici şi temporali, din care se poate întocmi o listă, de operatori metalingvistici şi, în sfîrşit, un mare număr de fragmente de text marcate semantic (adeseori — simbolic), care pot să se manifeste în diferitele părţi ale unei opere sau in mai multe opere (repetiţiile, dedublările, „rimele de situ- aţii“, desfăşurări paralele etc.). în acest sens, romanele lui Dostoievski sînt analoge cu textele mitologice" [4].

Această cercetare, foarte fecundă la nivelul analizei cu- vîntului, ramîne totuşi discutabilă. înainte de toate, ne apare ca limitată, unilaterală, chiar deformatoare analiza „funcţiilor" făcută doar în planul construcţiei fragmentului şi al semnificaţiei locale a cuvintelor care lasă în umbră nivelele superioare, mesajul filozofic şi conţinutul afectiv al întregului, nereţinînd în acest sens decît omniprezenţa ambivalenţei, de exemplu. Se simte nevoia corelării rezultatelor obţinute la nivelul cercetării fragmentelor şi a stilului cu viziunea ontologică generală asupra operei exprimată în structura narativă de ansamblu, în personajele şi în destinele eroilor. Fără un asemenea demers nu poate fi adecvată şi împlinită nici analiza la nivelele inferioare. Astfel, autorul ajunge la concluzii depăşite cu privire la arta prozatorului, emiţînd, de exemplu, ideea neutralităţii, în romanele dostoievskiene, a personajelor

faţă de subiectul cu caracter de aventură, aidoma romanelor poliţiste, sau identificînd fantasticul dostoievskian cu cel romantic. O asemenea abordare neagă, pînă la urmă, principiul caracterului determinant al funcţiei, care este valabil şi important: „Tot ce cade sub cîmpul ei de acţiune îşi schimbă substanţa şi caracterul, este privat de criteriile de apreciere anterioare şi, prin urmare, se reconstruieşte din interior, pentru a corespunde cu funcţia respectivă" [5]. Alte cercetări recente ne indică sursele mitologice utilizate de Dostoievski şi comentează modalitatea de abordare a acestora[6].

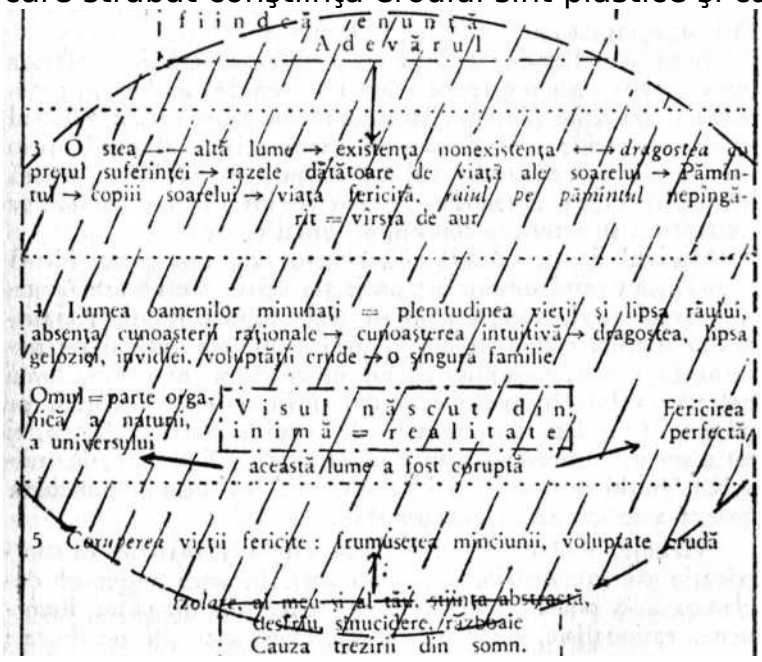
Vom încerca să ne apropiem de opera scriitorului cu intenţia de a dezvălui structurile ei specifice venind dinspre interiorul universului artistic, ghidîndu-ne după concepţia estetică globală a unei lucrări, după sistemul şi corelaţia imaginilor multidimensionale, stratificate, ca şi după semnificaţiile şi sugestiile care se degajă din ele. Nu venim, deci, cu intenţia de a descrie şi de a analiza miturile preexistente întîlnite

în proza scriitorului, ci încercăm să surprindem integrarea mitului în totalitatea organică a operei lui.

De altfel, circumscrierea sferei mitologicului la nivelul superior al operei, din punct de vedere cantitativ, nu constituie o dificultate prea mare. Miturile în stare pură, ca structuri globale, ocupă în proza scriitorului un loc destul de neînsemnat. Acest strat rămîne de cele mai multe ori ascuns, rareori răzbătînd la suprafaţă, şi, chiar în aceste cazuri, caracterul lui dominant este pus sub semnul întrebării. Mitul ca instrument de stimulare al facultăţilor asociative în gîn- direa cititorului, de trezire a imaginaţiei sale, se integrează de obicei în limbajul natural al naratorului şi al personajeloi-, sau, mai rar, apare în visul eroilor, dezvăluind o ipostază nouă a unei stări psihologice, a unei idei, fără să constituie baza unor structuri de mai mare anvergură. Vîrful vizibil al aisbergului apare însă în'cîteva lucrări : este vorba de nuvela Visul unui om ridicol şi de cîteva părţi sau capitole din Fraţii Karamazov : Legenda marelui inchizitor, Călugărul rus, Vedenia lui Ivan Feodorovici, Diavolul, unde miturile devin piloni de susţinere a construcţiei epice.

Titlul complet al nuvelei publicate în Jurnalul scriitorului din 1877 sună în felul următor: Visul unui om ridicol. Povestire fantastică. Două cuvinte, visul şi fantastică, au menirea să semnaleze forma specifică, iar al treilea — ridicol — trimite la noţiunea de straniu sau chiar de excepţional. Luat în întregime, acest titlu se referă la conţinut, sugerînd tema nuvelei şi concentrînd unul dintre motivele ei centrale. Raportate la caracterul preponderent fantastic al titlului, armătura operei şi, în bună parte, nivelul superficial al textului se constituie din imaginile realităţii, din universul obiec- tual-concret. Eroul, un petersburghez, reprezentant al civilizaţiei europene, este un intelectual înstrăinat de oameni, care, sub povara indiferenţei mistuitoare, se decide să-şi pună capat zilelor. Planul, elaborat cu sînge rece, este răsturnat în urma unei întîlniri întîmplătoare. întîlnirea cu o biată fetiţă este, în acelaşi timp, banală şi insolită. Naraţiunea la persoana întîi a eroului dostoievskian ideologic se încadrează în ambianţa orăşenească sumbră, în condiţiile sociale

concrete, în albia spaţiului şi timpului real. Secvenţele, imaginile realităţii care străbat conştiinţa eroului sînt plastice şi caracteristice.


fiind de față cu Adevărul
3 O stea — altă lume → existența/nonexistența ←→ dragostea cu prețul suferinței → razele dătătoare de viață ale soarelui → Pămîntul → copiii soarelui → viața fericită. raiul pe pămîntul nepîngărit = vîrsta de aur
4 Lumea oamenilor minunați = plenitudinea vieții și lipsa răului, absența cunoașterii raționale → cunoașterea intuitivă → dragostea, lipsa geloziei, invidiei, voluptății crude → o singură familie
Omul = parte organică a naturii, a universului
Visul născut din inimă = realitate
Fericirea perfectă
această lume a fost coruptă
5 Coruperea vieții fericite : frumusețea minciunii, voluptate crudă
Izolare, al meu și al tău, știință abstractă, desfrîu, sinucidere, războaie
Cauza trezirii din somn.

SISTEMUL MOTIVELOR IN VISVI. UN UI OM RIDICOL

/z--------777—T~---------- ---------~\

1 Cunoaşterea adevărului *—> înstrăinarea ; ridicolul -» orgoliul ; e totuna *—> steluţa *—» ideea sinuciderii *—» intilnirea cu fetiţa : refuzul Je a ajuta *

► trezirea compasiunii in subconştient

2 conştientizarea compasiunii, durerea (din cauza stării lumii «—> lumea dependentă de existenţa eului; c totuna ? e totuna şi soarta fetiţei ? -»

planul sinuciderii amiftîc

|rtnegarea.virstcif ; d e . _a_ u r

___J

iz

Propovăduirea Adevărului -» credinţa naivă şi ridicolă în fericirea omului-» drumul dificil * ♦ iubirea activă a oamenilor —* superiori-

_____tatea vieţii faţă de teorie -> a ajuta. . . X[1]

Stratul real- psihologic

Mitul

conexiune-transformare- , cauzalitate j

j Motive I ; structurante j I)

conexiune-opoziţie-ciocnire

Scriitorul are în vedere examinarea unor probleme ca existenţa şi neantul, indiferenţa şi iubirea faţă de oameni, nu numai în perimetrul destinului individual, dar şi "la nivelul istoriei universale, al destinelor omenirii, deci sub aspect filozofic, de aceea el recurge la mitul vîrstei de aur, pe care îl reînvie la timpul prezent sub forma visului eroului. Structura

nuvelei este determinata de sistemul complex al motivelor de natură diferită, sistem pe care am încercat să-l sugerăm cu ajutorul schiţei de mai sus.

Această schemă nu ilustrează decît superficial ţesătura motivelor şi abia sugerează viaţa lor trepidantă. Totuşi, repetiţiile şi reluările (de exemplu, numai în prima parte motivul e totuna revine aproximativ de zece ori), sublinierile prin cursive — procedeu rar folosit de un scriitor într-o operă literară, ordinea, corelările, într-un cuvînt sistemul motivelor conturează structura şi concepţia acestei opere.

Motivul literar central al vîrstei de aur apare aici într-o ipostază cu totul originală : proiecţia lui în trecut urmăreşte, în primul rînd, acelaşi scop ca şi la reprezentanţii socialismului utopic, confirmă adică, prin realitatea raiului pe pă- mînt în trecut, posibilitatea lui în viitor şi, mai ales, toată încrederea lui Dostoievski în om şi în fericirea lui aici, pe pămînt, încredere condiţionată de o etică activă a dragostei de oameni, care este în stare să înfrunte indiferenţa, înstrăinarea, cultul neantului şi al disperării, cruzimea şi minciuna generate de societatea antagonistă[7].

Viziunea romancierului se limpezeşte aici, mai ales în comparaţie cu Însemnările din subterană, în care antieroul declanşează o polemică aprinsă împotriva dezideratelor iluministe, raţionaliste, de construire a unei societăţi pe bazele i,aritmeticii", operă care deseori a fost răstălmăcită din cauza neînţelegerii de către critică a formelor de naraţiune utilizate şi a confundării personajului cu autorul. Treapta următoare spre împlinirea motivului din Visul unui om ridicol o constituie visul lui Stavroghin, a cărui figură este luminată contrastant în clipa prăbuşirii — în clipa oribilei crime — de mirajul vîrstei de aur. Reluat în Adolescentul, mitului i se atribuie o altă semnificaţie : Edenul fără credinţa creştină este posibil pe pămînt, tot pe o insulă grecească, aşa cum îl înfăţişează Claude Lorrain în Acis şi Galateea, fiind amenin

ţat însa tocmai de lipsa credinţei la Versilov. Motivul „vieţii vii" se transformă în schiţa Vîrsta de aur din buzunar, publicată în Jurnalul scriitorului din 1876, în motivul capacităţii omului de a se comporta firesc, simplu, de a avea în- credere că secolul de aur poate exista în realitate, şi nu numai pe „ceştile de porţelan". De aici a rămas un singur pas pînă la desăvîrşirea ipostazei originale a mitului în Visul unui om ridicol.

Motivul central este adînc implicat, absorbit în eveni- mentele-trăirile, în acţiunea nuvelei, determină construcţia ei şi, mai ales, se integrează în fluxul de conştiinţă al eroului- ideolog prin mecanismul compus din două grupuri de motive ccntrapuse. Este surprinzătoare în Visul unui om ridicol independenţa relativă a motivelor componente secundare, avînd valoare semantică şi structurală proprie, deseori polivalentă, condiţionată de caracterul lor psihologic, filozofic, simbolic, în prima grupă se încadrează motivele strîns legate între ele prin relaţiile cauză-efect, transformare, interdependenţă : indiferenţă, violenţă, crimă, sinucidere, e totuna, ca o variantă la totul este permis, înstrăinare, — motive cu ajutorul cărora Dostoievski, printre primii, a relevat criza umanismului vechi şi a întregii culturi europene. Motivele făcînd

parte din a doua grupă : încrederea şi dragostea activă pentru oameni, încrederea în posibilitatea fericirii pe pămînt, aruncă o lumină nouă asupra acelor laturi ale personalităţii scriitorului, care deseori rămîneau în umbră (idei asemănătoare apar şi în Carnetele de note).

Prin gura „omului ridicol" vorbeşte însuşi autorul : „Am văzut adevărul, am văzut că oamenii pot fi minunaţi şi fericiţi, fără să-şi piardă capacitatea de a trăi pe pămînt. Nu cred şi nu vreau să cred că răul este o stare normală a oamenilor. Şi ei nu fac decît să rîdă de credinţa asta a mea[1-8]. Aici este exprimată una dintre ideile de bază ale nuvelei, ideea mijlocită de categoria estetică şi etică a ridicolului, cu rădăcini în filozofia lui Kant şi în ironia romantică, de care Dostoievski se detaşează prin extrovertirea ei. Dar îşi găseşte aici locul şi vocea subiectivă a scriitorului cu sufletul rănit din cauza învinuirilor, nu totdeauna drepte, că ar fi trădat în totalitate ideile progresiste ale tinereţii.

Convergenţa polifonică a motivelor polivalente este greu de redat, poate fi cel mult sugerată, idealul este aproape tot atît de departe ca şi Sirius, dar nu, totuşi nu este vorba de o altă stea vizibilă de pe Pămînt, mai degrabă este vorba chiar de Pămînt, căci lumea ideală există (a existat, va exista...) pe una dintre insulele greceşti... Destăinurea : „Cum să fac paradisul, asta n-o ştiu, pentru că nu ştiu s-o spun cu vorbe" — se învecinează cu dezideratul : „Şi totuşi e atît de simplu : totul s-ar fi făcut într-o singură zi, intr-un singur ceas ! In primul rînd, trebuie să-iiubeşti pe ceilalţi ca pe tine însuţi". E dreptcă printre cele două aserţiuni ale eroului se mai intercalează : „Asta nu se va realiza niciodată şi n-o să mai fie nici un paradis (că atîta lucru înţeleg şi eu !)“, pentru ca în acordul final să biruie etica iubirii active de oameni şi ideea că viaţa, fericirea sînt mai presus decît conştiinţa lor, decît toate teoriile. Starea obiectivă de conflict de la începutul nuvelei nu dispare nici în final, dar are o altă deschidere nu în nefiinţă, ci spre viaţă, spre depăşirea înstrăinării.

Ideile religioase nu au aici un rol determinant. Concluziile noastre diferă în acestpunct de interpretarea, de altfel nuanţată, a lui Ion Ianoşi, care în monografia sa şi apoi în studiul său introductiv la Dostoievski, Opere, volumul XI, afirmă : „Dintr-un «Hamlet rus», omul ridicol ajunge un creştin Don Quijote, el îi cere iertare fetei pe care a jignit-o, ştiind că alţi trecători insensibili îl vor jigni pe el — copil nevinovat — îl vor umili, batjocori şi lovi cu pietre"[u]. Eroul lui Dostoievski este un vinovat, e drept, involuntar, el a distrus „vîrsta de aur“, dar motivele păcatul- mîntuirea sînt aici abia implicate, dominante fiind altele, iar calificarea estetică ridicol aplicată acestui om al civilizaţiei de reprezentanţii mediului banal şi scepticismul acerb în opoziţie cu încrederea naivă în binele şi valorile umane autentice — idee subliniată şi de Ianoşi — diferă mult de profetul biblic ucis cu pietre pentru răspîndirea adevărului prin verb şi nu prin fapte. Mai aproape de adevăr este, după părerea noastră,

exegetul francez J. Catteau, care afirmă în legătură cu motivul discutat: „Vîrsta de aur nu face parte dintr-o viziune creştină, în ea se întruchipează visul păgîn

al fericirii şi dragostei de om, fără Dumnezeu, poarta eternităţii deschisă de scriitor eroilor săi atei“ [10].

In structura artistică a nuvelei putem distinge două tipuri de motive : motive literare şi motive-unităţi de structură. In prima categorie sînt cuprinse motivele literare prezentate mai sus, care sînt purtătoare de sensuri şi pot fi denumite motive semiotice, pentru că exprimă un mesaj, transmit idei şi sentimente, valorifică estetic, deci sînt instrumente polivalente ale comunicaţiei. Sistemul acestor motive serveşte cu cel mai mare succes dezvăluirea ideilor filosofice ale autorului, exprimă concepţia sa despre personalitatea umană dezvoltată armonios, despre autoafirmare şi fericire.

Din punct de vedere compoziţional putem distinge, la nivelul întregului, cîteva etape în desfăşurarea motivelor: 1. pînă la întîlnirea cu fetiţa, 2. perioada de după întîl- nire — starea lucida şi visul, 3. trezirea — schimbarea radicală a concepţiilor despre viaţă. Urmărim desfăşurarea motivelor în interferenţe contrastante, în legăturile şi suprapunerile lor, în variaţiile, în rimele de situaţii, cu care putem alcătui un tablou mai complet pe baza schemei dacă vom lega cu linii imaginare variaţiile şi repetiţiile, motivele - înrudite, dacă observăm cauzalitatea sau filiaţiile. De exemplu, încă de la începutul nuvelei se iveşte motivul indiferenţei — e totuna — şi ideea sinuciderii, care apar apoi după întîlnirea de pe stradă (în capitolul al doilea) sud semnul întrebării, ca să cedeze pînă la urmă locul compasiunii şi iubirii. tn stratul mitic, sinuciderea apare în contextul unor motive ca proprietatea privatăi-izolare-crimă, dezvăluindu-şi originea. Dar liniile de legătură dintre motivele înrudite şi cele despărţitoare, dintre semnificaţiile polare, ne trimit la un nivel superior unde se află dicotomia adevăr-minciună. Chiar de la începutul nuvelei putem descoperi palidul chip al adevărului, rolul decisiv al minciunii în coruperea oamenilor minunaţi ai vîrstei de aur, ca în final să apară propagarea Adevărului (cu majusculă), adică adoptarea comportamentului conform legilor eticii active, a compasiunii-iubirii. în acelaşi timp, adevărul apare de la bun început în compania înstrăinării şi sub reflectorul ridicolului, iar contextul lui în ansamblu conţine şi numeroase alte semnificaţii.

Motivele literare apar în proza lui Dostoievski în mai multe ipostaze, datorită prezenţei în operă a cîtorva planuri structurale. Variate segmente spaţio-temporale prin care trec motivele evidenţiază noi şi noi semnificaţii. Astfel se justifică cu prisosinţă, din punct de vedere artistic, dimensiunea vis-mit, şi tot astfel îi înţelegem rosturile. Fericita eră a vîrstei de aur este adusă de Dostoievski din trecut în prezent pentru a o putea înfăţişa ca o existenţă reală, ca o posibilitate reală. Eroul este îndreptăţit să propage adevărul, pentru că el este în acelaşi timp şi martorul care poate declara : „Am văzut

adevărul, nu că l-a inventat mintea mea, l-am văzut, l-am văzut, şi imaginea lui vie mi-a umplut sufletul pentru totdeauna. L-am văzut atît de desăvîrşit, că nu pot să cred că n-ar putea exista printre oameni". Perspectiva istorico-filozofică implică în mod necesar dimensiunea mitologică sau, în orice caz, o dimensiune cît de cît simbolică.

Coruperea oamenilor minunaţi, dispariţia fericitei vîrste de aur constituie punctul culminant al acţiunii nuvelei. Numai acest moment a fost în stare să zguduie conştiinţa eroului, să producă o cotitură în destinul său. Dostoievski descoperă rădăcinile adînci ale crizei morale din societatea modernă capitalistă în fazele iniţiale ale istoriei umane. Proprietatea privată, constituirea claselor sociale şi apariţia violenţei au început să genereze indiferenţa şi înstrăinarea. Diagnosticul lucid pus societăţii moderne a îndemnat pe scriitor să caute calea de ieşire. Iar calea de ieşire, după părerea sa, trebuie căutată în restabilirea echilibrului, în regăsirea vaselor comunicante între individ şi colectivitate.

în carnetele de note el distinge trei etape în dezvoltarea social-istorică a omenirii. Dostoievski aminteşte faptul că, la început, omul a trăit în comunităţi naturale patriarhale, „apoi a venit etapa tranzitorie, etapa dezvoltării în continuare, deci civilizaţia. în această fază a evoluţiei se naşte un fenomen nou de care nimeni nu poate scăpa : se dezvoltă conştiinţa individului, ideile si legile naturale (legile patriarhale bucurîndu-se de autoritate în ochii maselor) nu mai sînt recunoscute. în cadrul acestei evoluţii genetice, omul ca individ a intrat în relaţii negative cu legile, pretinzînd recunoaştere din partea tuturor şi, din această cauză, şi-a pierdut pentru totdeauna credinţa în Dumnezeu (asta a constituit

sfirşitul tuturor civilizaţiilor ; în Europa, de exemplu, unde civilizaţia a atins punctul culminant de dezvoltare, adică limita dezvoltării personalităţii şi, ca urmare, s-a prăbuşit şi credinţa oamenilor). Această stare, adică divizarea maselor în indivizi, cu alte cuvinte civilizaţia, este o stare bolnavă... Omul se simte rău într-o astfel de stare, vrea să evadeze din ea, se plictiseşte, pierde izvorul vieţii autentice, nu cunoaşte sentimentele naturale şi este conştient de toate acestea" [u].

Concepţia expusă aici diferă de viziunea nuvelei prin aceea că învelişul religios apare pronunţat, pe cînd în Visul unui om ridicol ideile creştinismului nici nu au cuvînt în mod deschis şi apar numai prin intermediul valorilor general umane, fiind implicate în etica activă a iubirii de om. Asemenea dimensiuni ale imaginii artistice cum sînt fantasticul şi mitul îi permit scriitorului să deschidă o largă perspectivă istorică, să supună unei analize artistice adînci probleme existenţiale, filozofice, problemele destinelor umanităţii. Ur- mîndu-şi cu fidelitate prerogativele ascunse ale metodei sale de creaţie, Dostoievski relevă cu ajutorul visului, în adînci- mea fluxului de conştiinţă, urmările tragice ale indiferenţei apărute la un moment dat în societate, depăşind limitele unei imagistici bazate exclusiv pe formele „reale" ale vieţii. De aceea tabloul profetic al societăţii moderne civilizate este

zguduitor. Cruzimea se naşte din minciună : „O, nu ştiu, nu ţin minte, dar repede, foarte repede a ţîşnit primul strop de singe : ei s-au mirat şi s-au îngrozit şi au început să se despartă, să se izoleze. Au apărut uniuni, dar de data aceasta îndreptate unele împotriva altora... A început lupta pentru separare, pentru izolare, pentru individualitate, pentru al meu şi al tău". Apoi au apărut oamenii care căutau să descopere cum s-ar putea ca toată lumea să se unească din nou în aşa fel, îneît fiecare, fără să înceteze să se iubească mai presus de orice, să nu deranjeze în acelaşi timp pe nimeni şi să trăiască precum într-o societate unită, armonioasă : „S-au pornit războaie întregi din pricina acestei idei. Toţi cei care luptau credeau în acelaşi timp ferm că ştiinţa, înţelepciunea şi sentimentul de autoconservare îl vor obliga, în fine, pe om să se unească într-o societate raţională şi armonioasă, iar pînă una, alta, ca lucrurile să meargă mai repe

de, «înţelepţii» căutau să-i extermine cît mai repede pe «ne- înţelepţii» care nu le înţelegeau ideea, ca să nu-i împiedice triumful". Orice comentariu ar fi aici de prisos. Nu se degajă oare de la sine ideea că posibilităţile imaginii mitologice moderne sînt nelimitate, că densitatea ei poate fi de neîntrecut, iar forţa ei sugestivă şi semnificaţiile polivalente: inepuizabile ?

A doua categorie de motive este alcătuită din unităţi de structură avînd funcţii pur constructive, de conştientizare a formei în procesul perceperii ei. Unii dintre reprezentanţii structuralismului consideră orice motiv numai ca element creator de formă şi nu sînt preocupaţi nici de conţinutul ideatic-afectiv al operei literare, nici de valoarea ei artistică. Bunăoară şi motivele prezentate mai sus, net purtătoare de sensuri, au şi funcţii generatoare de formă, de structură* constituind materia vie a subiectului, a fluxului de conştiinţă a eroului, sistemul lor nefiind nimic altceva decît structura însăşi. Valoarea operei însă nu se reduce, după părerea noastră, la perfecţiunea abstractă a construcţiei (armonie, contrast, echilibru, dinamism, varietate), ci cuprinde conţinutul specific artistic intensiv exprimat. Dar în afară de motivele ce fac parte din prima categorie, în nuvela dosto- ievskiană distingem însă şi unităţi constitutive, fragmente de text menite exclusiv să ajute la edificarea structurii, la limpezirea contururilor ei, la realizarea intenţiei de exprimare, a formelor ei în conştiinţa ce'ui care receptează în-tregul. Scriitorul pare că luminează, cu ajutorul unor reflectoare puternice, construcţia ridicată de el însuşi. Examinarea lor mai de aproape ne permite să le descifrăm proprietăţile.

La sfîrşitul capitolului al doilea al nuvelei, asumîndu-şî drepturile naratorului în momentul cînd aminteşte circumstanţele în care adormise eroul, autorul face următoarele nuanţări în ceea ce priveşte mecanismul fin al unor procese psihologice : „Visele, după cum se ştie, sînt nişte lucruri teribil de ciudate : cîte ceva apare cu o claritate înspăimîn- tătoare, avînd cizelarea de filigran a detaliilor, iar peste altele se sare, de parcă nici n-ar fi, peste spaţiu şi timp, de pildă. Se pare că visele sînt pornite nu din raţiune, ci din dorinţă, nu din cap, ci din inimă, şi totuşi ce lucruri viclene

a mai trîntit din cînd în cînd raţiunea mea în vis !“. Fantasticul se îmbogăţeşte aici cu trăsături noi mai ales datorită sublinierii rolului inimii, la care revenim după ce amintim un principiu de bază al esteticii sale formulate tot prin gura omului ridicol : „Acum îşi bat joc de mine că n-a fost decît un vis. Dar nu e acelaşi lucru dacă e vis sau nu, odată ce visul ăsta mi-a dezvăluit Adevărul ? Pentru că odată ce ai aflat şi ai văzut adevărul, atunci ştii că ăsta e adevărul şi că altul nu e şi nici nu poate fi, indiferent dacă dormi sau eşti treaz". Scriitorul răspunde aici cu ironie amară criticilor care nu au observat calitatea nouă a fantasticului în arta sa şi, totodată, evidenţiază mai clar contururile formei noi, indică funcţiunile sale, în mod demonstrativ vorbeşte despre caracterul convenţional al dimensiunii mitului înglobat în vis, pentru că acest lucru nu exclude caracterul realist al imaginilor artistice. Nu întîmplător textul citat îşi găseşte locul la sfîrşitul capitolului doi, acolo unde cele două sfere, starea de trezie, de luciditate, şi visul, iar prin el mitul, se întîlnesc. Aceste crîmpeie de artă poetică, mai precis — meta- poetică, sudează, în acelaşi timp, planurile şi totodată proiectează figura eroului pe fundalul imaginarului.

La punctul de cotitură din capitolul al patrulea, antici- pînd coruperea inocenţilor, autorul intercalează încă un motiv generator de forme : „Cum aş fi putut eu să-l inventez sau să-l visez cu inima ? Au putut oare, inima mea neînsemnată şi capricioasă, mintea mea prăpădită, să se ridice pînă la o asemenea revelaţie a adevărului !". Distrugerea vîrstei de aur nu a fost, bineînţeles, rezultatul acţiunilor unei singure persoane, ci un proces obiectiv. La celălalt capăt al cîmpului mitologic (conform legilor compoziţiei inelare), acolo unde acesta se întîlneşte din nou cu sfera realului, scriitorul sudează din nou cele două straturi : în lumea oamenilor corupţi eroul încearcă să le aducă aminte de vîrsta de aur, dar ei îl ameninţă cu casa de nebuni ; atunci, spune eroul, „am simţit că am să mor şi atunci... ei, atunci m-am trezit...". Dar aici nu mai este vorba numai de realizarea legăturii dintre diferitele planuri sau de instrumentele constructorului. Dostoievski compune minunat: modelul oglindeşte nu numai substanţa lumii înfăţişate, dar parţial şi structura acestei lumi. El răspunde la întrebarea de ce era

necesar să se recurgă la dimensiunile mitului : pentru că oamenii vîrstei de aur nu cunoşteau şi nu aveau nevoie de noţiuni abstracte, „dar cunoaşterea lor era mai profundă şi mai înaltă decît cea a ştiinţei noastre ; pentru că ştiinţa noastră caută să explice ce este viaţa, caută ea însăşi s-o înţeleagă, ca să-i înveţe pe alţii să trăiască, iar ei ştiau şi fără ştiinţă cum să trăiască...".

în mod evident aici se vorbeşte despre superioritatea relativă a cunoaşterii mitologice, intuitive, care îşi găseşte expresia în artă pînă astăzi, şi care era predominantă în perioada comunei primitive. Dostoievski contrapune avantajele cunoaşterii mitologice raţionalismului exagerat, sprijinind astfel un postulat nu doar al nuvelei de faţă, ci al întregii sale

filozofii. Reversul acestui postulat este formulat astfel în Visul unui om ridicol: „Cunoaşterea e mai presus de sentimente, conştiinţa vieţii e mai presus de viaţă“. Despre aceste probleme scriitorul vorbeşte în partea finală a nuvelei, unde înmănunchează din nou ţoate motivele şi consideră necesară reapariţia dimensiunii fantastico-mitice a realităţii înfăţişate în universul artistic, dimensiune considerată de el formă artistică „logică" a lumii înfăţişate, a viziunii exprimate.

Pentru arta prozatorului rus sînt semnificative nu numai conflictele puternice şi contrastele evidente, dar şi echilibrul diferitelor planuri structurale. El nu se bazează în exclusivitate pe nici unul dintre planuri şi nu absolutizează pe cel filozofic. Dacă am dori să stabilim totuşi o ierarhie, ar trebui să acordăm prioritate planului real-psihologic, pe care îl relevă dimensiunea fantastico-mitologică a imaginii şi din care se degajă substratul filozofic. Astfel, în Visul unui om ridicol nu devin dominante motivele dreptăţii-minciunii şi ale cunoaşterii intuitve sau raţionaliste, reprezentînd nivelul cel mai înalt al abstractizării, ci motivele aparţinînd sferei psihologice, ca de exemplu, „e totuna“, înstrăinarea, compasiunea, etica activă a iubirii.

în scopul analizei am avansat noţiunea de motiv literar în sens de unitate structurală artistică purtătoare de semnificaţii estetice inedite, deci o categorie implicînd, în egală măsură, nivelul semnificatului şi nivelul semnificantului, conţinutul şi forma. Analiza efectuată ne permite să vorbim

despre caracterul dominant al motivului literar în structura operei dostoievskiene, dată fiind desfăşurarea motivelor centrale în toate planurile existente, inclusiv în planul mitologic. Clarificarea în lumina acestui concept a sistemului de motive şi a structurii multidimensionale ne permite să formulăm o scrie de deziderate în ceea ce priveşte interpretarea nuvelei Visul unui om ridicol. în acest sens putem lua în discuţie sau chiar respinge opiniile după care Dostoievski a creat aici nu o utopie, ci o antiutopie. După cum am văzut, critica raţionalismului exclusivist, protestul împotriva programării formelor, legilor de convieţuire socială cu ajutorul formulei „doi ori doi fac patru", în detrimentul complexităţii vieţii şi al valorilor autentic umane, nu exclude credinţa scriitorului în om, în viitorul său fericit pe pămînt, opţiunea sa în favoarea binelui şi, mai ales, îndemnul la umanismul faptei şi nu al vorbei. Se compromite în acest fel, ca ceva venind din exterior, viziunea lui N. Berdiaev despre antiutopia globală dostoievskiană, ca şi interpretarea lui I. Şestov, după care în centrul nuvelei este plasată tema căderii în păcat.

Motivele literare ale nuvelei Visul unui om ridicol nu au pur şi simplu un caracter metafizic-mistic, ci unul general uman, de natură social-istorică. Sistemul dinamic al acestor motive are punctele sale nevralgice în substratul fiinţei umane, evidenţiază faptul că înstrăinarea este generată de „civilizaţie", de minciună şi proprietatea privată, de violenţă şi dominaţie, confirmînd incontestabil caracterul realist al acestei opere, în care ipostaza de bază a imaginilor este cea real- psihologică. Pe de altă parte, avem în faţa

noastră o artă poetică realistă, revendicînd în mod legitim mitul, decla- rînd sus şi tare dreptul său la imaginar şi miraculos.

Fraţii Karamaiov, ultimul mare roman dostoievskian, reia motivele nuvelei prezentate mai sus, pe care le dezvoltă, le desfăşoară, le completează cu altele. Motive ca înstrăinare/ iubire de oameni, libertate/slugărnicie, generozitate/violenţă, sau cele centrale: realitatea-împărăţia diavolului/'realitatea- raiul pe pămînt, culminînd în motivul vieţii, stau mărturie că utopia religioasă constituie numai o posibilitate pentru rezolvarea problemelor existenţiale ale omului, o posibilitate care este răsturnată de realităţile date. Toate acestea nece

sită însă o atenţie aparte, pentru că aici ajungem la culmile artei dostoievskiene.

3

Mit şi Motiv II

„Existenţa începe să fiinţeze abia atunci cînd este ameninţată de neant...

Viaţa este frumoasă fi trebuie făcut în a;a fel ca acest lucru să-l poată confirma oricine pe pămîr.t".

Carnete de note 1876—1877.

Dostoievski ne-a oferit în Fraţii Kara.ma.zov un exemplu edificator în ceea ce priveşte crearea motivelor literare multidimensionale şi plăsmuirea unor mituri noi din materialul celor vechi, existente de milenii. Avem în vedere legenda Marele inchizitor, deci „cartea a cincea", Pro şi contra, precum şi „cartea" a şasea, Călugărul rus. Pentru a determina locul stratului mitic în structura textului şi în structura epică, precum şi funcţiile lui, va trebui mai întîi să recurgem la identificarea şi descrierea temelor, a motivelor cu semnificaţii locale (obiectuale, psihologice, stilistice), a simbolurilor şi a cuvintelor marcate semantic în ordinea şi conexiunea lor reală. Pentru a evidenţia prezenţa diverselor ipostaze ale motivelor literare în planurile intersectate ale romanului, vom folosi diferite caractere de litere. Astfel, în stratul de bază real-psihologic vom marca, unde este cazul, prezenţa stratului filozofic, a celui de cultură livrescă sau a stratului mitic şi, în fine, a celui o s t e n t a t i v- didactic.

I. LEGĂMÎNTUL. Scenă caracteristică pentru realismul psihologic, cu participarea doamnei Hohlakova, vanitoasă, mamă grijulie, dar insensibilă la problemele esenţiale ale vieţii fiicei ei Lise şi lui Aleoşa. Motivele moral-filozofice sînt evidente : demnitate umană încătuşată de orgoliu şi umilinţă (cf. motivul obiectual al celor două sute de ruble oferite căpitanului Sneghirev ca recompensă pentru suferinţele în

durate de fiul său Iliuşecika şi respinse de el). Motivul literar al demnităţii umane devine temporar dominant, eroii trecînd prin stări sufleteşti contrastante, extreme ; Aleoşa afirmă despre Sneghirev : „Totul e să-l putem convinge că n-are de ce să se creadă mai prejos decît alţii, că, deşi primeşte

bani de la noi, sîntem cu toţii o apă şi un pămînt, ba cine ştie dacă el nu e ceva mai răsărit decît noi...“ \ Generozitatea şi dragostea pentru Lise a lui Aleoşa, care „poate nici măcar nu crede în Dumnezeu". Menţionarea „forţei elementare, brute, străine de orice năzuinţe spirituale" a Kara- mazovilor. O comparaţie derutantă, comică a situaţiei, făcută de doamna Hohlakova cu „Prea multă minte strică" de Griboedov: „Mă simt exact ca Famusov în scena finală; dumneata eşti Ceaţki, iar ea Sofia. Ca să vezi ce coincidenţă : am fugit în- tr-un suflet ca să-ţi ies înainte pe scară, la fel ca în piesă; şi acolo, tot aşa, deznodămîntul fatal se petrece pe scară !“. Comparaţia funcţionează prin contrast: Hohlakova rămîne la suprafaţa evenimentelor şi este incultă, fiindcă acolo, la Griboedov, este vorba de sfîrşitul unei cu totul alte dragoste, iar aici de începutul unor relaţii deocamdată deloc fatale şi, în plus, pe scara de aici nu se întîmplă nimic.

^ II. SMERDEAKOV ŞI GHITARA. Aleoşa presimte ca pînă la urmă se va produce o catastrofă ; el este profund îngrijorat din cauza fraţilor săi, în primul rînd, din cauza lui Dmitri. Din acest motiv el întîrzie chiar să-şi vadă dascălul aflat pe patul de moarte. Scena cu Smerdeakov şi Maria Kondratievna, la care Aleoşa asistă involuntar şi fără să fie observat. Mentalitatea „occidentalistă" monstruoasă a lui Smerdeakov, ura sa faţă de poporul rus, care „ar trebui bătut cu nuiele", vocea lui siropoasă, în falset „de lacheu şi maniera de a cînta ca un lacheu". Dispreţul faţă de oameni, respectul faţă de Ivan, care îl numeşte „lacheu puturos", presupunînd că mocneşte ceva în el. Smerdeakov ameninţat, din cauza Gruşenkăi, de Dmitri şi de Feodor Pav- lovici.

III. FRAŢII AU PRILEJUL SA SE CUNOASCA MAI ÎNDEAPROAPE. în disputa dintre Ivan şi Aleoşa la res

taurantul „Metropol" apar, mai ales la nivelul filozofic al structurii, problemele centrale ale romanului. Primul acord este dat de motivul tinerilor băieţi ruşi, care caută rezolvarea problemelor existenţiale, motiv ce trece imediat in preludiul confesiunii lui Ivan : „Dacă n-aş avea încredere in viaţă, dacă mi-aş pierde credinţa în femeia iubită, în existenţa ordinii universale, dacă m-aş convinge că totul nu este decît haos blestemat şi fără nici o noimă, poate chiar diabolic, de ar fi să sufăr cele mai cumplite dezamăgiri ce se pot abate asupra unui om, eu tot aş mai fi dornic să trăiesc, fiindcă, o dată ce mi-am lipit buzele de cupa v i e- ţ i i, nu m-aş îndura s-o smulg de la gură pînă n-aş deşerta-o pînă la fund ! Cînd am să ajung la treizeci de ani, probabil, am să arunc cupa din mînă, chiar dacă n-am s-o golesc pînă la fund, am să mă dau foarte frumos deoparte şi am să mă duc... nici eu nu ştiu unde“. Problemele ontologice anunţa în acest fel mutaţiile grave în destinul eroului, inevitabila dezamăgire din cauza ordinei universale existente, a haosului, a singurătăţii. Totuşi, dorinţa de a trăi chiar în pofida logicii, motivul dragostei de viaţă, al mugurilor fragezi, ce de deschid primăvara, al c e r u l u i a l b a s t r u, ca şi al d r a- gostei sui generis pentru civilizaţia europeană, pentru cimitirul cu morminte dragi.

Acordul fraţilor: a iubi viaţa mai presus de orice; Aleoşa : menirea lui Ivan este pe jumătate împlinită, el iubeşte viaţa, dar îi lipseşte cealaltă parte, care, poate nici nu este pierdută definitiv. Nu este vorba, în primul rînd, de dragoste, de destin individual, ci de problemele umanităţii, de existenţa lui Dumnezeu, iar cei ce nu cred în Dumnezeu vor discuta, la rîndul lor, despre socialism şi despre anarhism, despre transformarea lumii după un nou sistem. Maxima (lui Voltaire) privind existenţa lui Dumnezeu, spiritul euclidian. Teza principală a lui Ivan : „Nu spun că nu-l accept pe Dumnezeu, înţelege-mă, ci nu accept lumea plăsmuită de el...".

IV. RĂZVRATIREA. Ivan : poţi să-ţi iubeşti aproapele de la distanţă, în general, niciodată însă cînd e în preajma ta, poate oare exista dragostea creştinească pe pămînt, unde

domneşte nedreptatea şi suferinţa ? Adulţii au muşcat din mărul oprit, dar de ce suferă copiii ? Intîmplări adevărate, atrocităţi : soldatul turc împuşcă un copil în braţele mamei, la Geneva educaţia sau împrejurările aidoma celor în care fiul risipitor jinduia după mîncarea porcilor, împing un tînăr la crimă, e judecat şi, înainte de execuţie... iertat; Nekrasov descrie cum un cal este bătut cu biciul peste „ochii lui blînz i“, din porunca unui moşier, dulăii rup în bucăţi un copil sub ochii mamei sale ; la întrebarea ce pedeapsă trebuia dată moşierului, Aleo- şa răspunde: trebuia „să-l împuşte!". Alcătuirea absurdă a lumii: oamenilor li s-a dat rai ui, dar ei au rîvnit libertatea, au furat focul din cer, ştiind că o să le aducă necazuri, deci nu merită compasiunea. Cu toate acestea, e nevoie de v compensaţie, dreptatea trebuie să se înfăptuiască aici, pe pă- mînt, şi nu pe lumea cealaltă, nu armoniei viitoare construită pe lacrima de copil, pe suferinţă. Mama nu se poate împăca cu călăul copilului ei. Nu pot fi iertaţi toţi. Preţul armoniei e exagerat, spune Ivan, şi vrea să restituie biletul de intrare. Aleoşa : asta e răzvrătire; există iubire care poate ierta tot, pe toţi. Poemul lui Ivan pune acest lucru sub semnul întrebării.

V. MARELE INCHIZITOR. Introducere literară, impli- cînd un mic arsenal de surse istorice, religioase, mitologice, beletristice (Biblia, scrierile apocrife, referitoare la misterele medievale şi la diferite legende despre venirea Mîntuitorului pe pămînt (D a n t e, Hugo, Tiutcev). LegendadespreMaicaDom- nului vizitînd iadul şi obţinînd iertarea temporară a tuturor păcătoşilor. Acţiunea poemului se petrece în secolul al XV-lea, la Sevilla, în timpul celei mai crunte in- chiziţii. Pe locul unde în ziua precedentă cardinalul, marele inchizitor, arsese pe rug aproape o sută de „eretici*[1], apare El, Mint ui tor ul, tămăduieşte un orb, învie, cu cuvintele „T aii f a, k umi“ o feti ţ ă d e şapte ani şi este recunoscut. Inchizitorul îl arestează şi îi declară că nu avea dreptul să revină pe pămînt, nu poate adăuga nici un cuvînt la ceea ce a spus (în Evanghelie) acum cincisprezece secole şi îl

ameninţă cu arderea pe rug chiar în ziua următoare. Oamenii slabi şi-au vîndut libertatea conducerii bisericii catolice, dar au devenit fericiţi. Dialogul se realizează datorita faptului că inchizitorul vorbeşte pe baza textelor evan-

ghelice şi în numele colocutorului său. Legenda biblică despre ispitirea lui Hristos de către diavol în pustiu constituie punctul de plecare pentru confruntarea viziunilor divergente. în lumina istoriei, susţine inchizitorul, dreptate a avut diavolul, „înfricoşatul şi preaiscusitul duh, duhul nimicniciei şi al nefiinţei", care de fapt nu a ispitit cu cele trei întrebări ale sale, ci a dat o sinteză a „tuturor contradicţiilor istorice ale firii omeneşti". Era greşit refuzul de a da pline oamenilor transform înd pietrele, pornindu-se de la faptul că omul nu trăieşte numai cu pîine ; slab şi răzvrătit, omul poate fi cumpărat cu pline, susţine cardinalul, şi a şi pornit duhul pământului împotriva Lui cerînd de mîncare înainte de a da socotează de respectarea virtuţii, şi pe baza principiului „nu există crimă... pe ruinele templului Tău se va zidi o altă clădire, un nou şi înfricoşător Turn Babei". Acest turn însă nu va fi terminat şi mulţimea se va adresa bisericii „şi noi vom fi aceia care o vom hrăni in numele Tău, amăgind-o în numele Tău“, vor fi folosite forţele plinii pământeşti, şi vor fi creaţi idoli, dat fiind taina firii umane de a se închina, de a generaliza supunerea, în fundamentul acestei lumi vor sta miracolul, taina şi autoritatea (spada Cezarului). Tu, continuă inchizitorul, te-ai adresat aleşilor, zecilor de mii, ai vrut să le dai libertatea de a alege intre bine şi rău, ai vrut dragostea şi supunerea lor liber consimţită, dar sutele de milioane nu slnt capabile sa fie libere, ne-au pus libertatea lor la picioare, fiindcă slnt slabi, nişte bicisnici răzvrătiţi, „omul este mult mai nevolnic şi mai ticălos declt l-ai crezut Tu". S-a îndreptat ce ai făcut Tu şi „oamenii s-au bucurat că sînt din nou mînaţi ca o turmă". Iubirea bazată pe slăbiciune poate aproba şi păcatul. Inchizitorul : „Noi nu slntem cu Tine, ci cu El... noi am primit de la El Roma şi spada Cezarului, decretîndu-ne stă- pînitorii pământului", vrem să oferim fericire oamenilor incapabili de a fi liberi, totdeauna dornici să se unească, să. se organizeze în asociaţii unitare, după veacuri de bicisnică domnie a gîndirii libere, a ştiinţei şi a antropofagiei Turnul
Imaginea artistică multidimensională
205
lui Babei nu va fi terminat şi „fiara se va tîrî la picioarele noastre şi le va linge", noi vom statornici împărăţia păcii şi a fericirii omeneşti, „numai noi, deţinătorii secretului, noi singuri vom fi nefericiţi. Vor fi mii de milioane de prunci fericiţi şi o sută de martiri care vor lua asupra lor povara blestemată a cunoaşterii binelui şi răului“. Cînd Tu vei •veni in fruntea aleşilor şi a puternicilor, „cînd tîrfa cea mare ce ş a d e pe spinarea fiarei, ţinin d în mîinil e ei cupa t a i- n e i“, prooroceşte cardinalul, oferind varianta sa de Apocalips ; cei care au îndreptat lucrarea Lui vor apărea în postura de salvatori ai mulţimii şi pot fi ei judecaţi de Tine ? „Mîine .deci am să Te ard pe rug. Dixi”.

Poemul lui Ivan este de cîteva ori întrerupt de Aleoşa, 'deci în stratul mitic apar pilonii înfipţi în solul stratului real-psihologic. Destinaţia nemijlocită a acestor structuri intercalate este, în primul rînd, cea constructivă, cu ajutorul lor nu numai fratele mai mare îl face conştient pe cel mai mic de forma convenţională, artistic-fantastică, limpezind semnificaţiile ei, dar şi scriitorul face o demonstraţie a artei sale poetice. Intervenţiile lui Aleoşa prefigurează, în acelaşi timp, poziţia sa în disputa ce va urma. întîrziind finalul poemului,

Aleoşa constată la început că opera lui Ivan este •spre lauda lui Isus, iar noţiunea de libertate expusă (pentru cei aleşi) este caracteristică numai pentru biserica romano- ■catolică, şi nici pentru ea în întregime. Taina inchizitorului este ateismul, dar şi dragcstea lui pentru oameni consideraţi fiinţe plăsmuite în bătaie de joc, ceea ce îl obligă să se adreseze înţelepciunii înfricoşatului duh al morţii şi al destrămării, să recurgă la înţelepciune în numele lui. Asociaţii aidoma iezuiţilor şi masonilor; există şi cîţiva conducători de felul marelui inchizitor care Pot pune în practică tragedia ■descrisă în legendq. Este oare Ivan mason şi ateu ? în finalul poemului, ostaticul „se apropie de inchizitor şi sărută b l î n d buzele ofilite ale b ă t r în u-
l ui de nouăzeci de ani. E singurul lui răspuns. Inchizitorul tresare. Ceva îi tremură în colţul gurii; se îndreaptă apoi spre M ş ă, o deschide şi spune: «D u - t e şi să nu im a i vii... să nu mai vii... niciodată!».

Şi-1 lasă să iasă în noaptea ce învăluie piaţa oraşului. Iar prizonierul p l e a c ă.“ Sărutul este ca un balsam pe inima bătrînului, care ră- mîne totuşi neclintit în hotărîrea lui. Ivan este profund dezolat, va trăi pînă la treizeci de ani şi apoi va trînti cupa de pămînt. Dar ce se va întîmpla cu mugurii cesedesfac, cu mormintele dragi, cu cerul albastru ? Cum va trăi Ivan ? Din puterea ticăloasă a Karamazovilor, în desfrîu, după principiul : totul este permis. Aleoşa îl sărută pe Ivan care răspunde cu fermitate : „Dacă o să mai am încă putere să trăiesc pentru mugurii ce se desfac, crede-mă c-am să-i iubesc numai de dragul tău". Fraţii se despart: Aleoşa se duce la al său „Pater Seraphicus", la schit, iar Ivan se. întoarce la casa părintească.

VI. UN CAPITOL CARE DEOCAMDATĂ NU E PREA LIMPEDE. Sufletul lui Ivan este cuprins de plictis. Tonul confidenţial al lui Smerdeakov îi aminteşte discuţiile lui anterioare pe teme filozofice, provocîndu-i o senzaţie de greaţă. Smerdeakov îl sfătuieşte pe Ivan să plece din localitate, plîn- gîndu-i-se de rivalitatea dintre Feodor Pavlovici şi Dmitri, care îl amenințase că îl va ucide primul, dacă o lasă pe Gruşenka să-i scape. Criza de epilepsie planificată pentru un eventual alibi; îşi poate oare ucide Dmitri tatăl ? Cele trei mii de ruble şi posibilitatea ca Gruşenka să pună mîna pe moştenire. Posibilitatea înfăptuirii crimei nu-1 reţine pe indecisul Ivan şi el pleacă.

VII. „E O PLĂCERE SA STAI DE VORBA CU UN OM INTELIGENT". Ivan şi-a jjierdut terenul de sub picioare ; atitudinea lui e respingătoare: îşi urmăreşte tatăl cu luciditate şi dispreţ ; pleacă, nu-i îndeplineşte în drum rugămintea acestuia, dar îi telegrafiază ; în tren spre Moscova hotărăşte să înceapă o viaţă nouă, dar, în curînd, recunoaşte în sinea lui : „Sînt un ticălos!“ Smerdeakov face o criză. Feodor Pavlovici o aşteaptă cu bucurie pe Gruşenka.

Cartea a şasea, CĂLUGĂRUL RUS, alcătuită din biografia şi testamentul spiritual al stareţului Zosima, în redactarea lui Aleoşa, desfăşoară în continuare motivele ivite mai înainte: suferinţa care îl aşteaptă pe Dmitri, luminată de-

îdeea motoului reluat aici „G răuntele de g r î u c î n d cade pe pămînt, daca nu moare, r a mi n e stingher; dar dacă moare, aduce multă r o a d ă“ ; şi, în contrast cu ideile lui Ivan, acceptarea vieţii fără nici o condiţie; asemănarea dintre Aleoşa şi fratele mai mare al stareţului, mort în floarea tinereţii, care susţinea că „v i a ţ a e un rai în; care toţi ne desfătăm, numai că noi nu vrem să ne dăm seama de asta, căci dacă am vrea, chiar mîine ar fi un rai tot pămîntul“. Visul despre vîrsta ■de aur apare ca o utopie religioasă propovăduită de Zosima cu accente ostentativ didactice : fiecare din noi e vinovat de toate şi faţă de toţi; dacă o să ierte toţi, atunci o să fie raiul. Idei morale abstracte : adevărul iertător, acceptarea suferinţei, Istoria lui Iov şi alte legende biblice. Credinţa şi poporul; numai norodul va izbuti să întoarcă la dreapta credinţă pe ateii noştri ce s-au rupt de pămîntul strămoşesc. Episodul cu pălmuirea ordonanţei, recunoaşterea vinei în timpul duelului după care Zosima adoptă şi propovăduieşte ■o morală creştină utopică, proslăvindu-1 pe Ziditor : „Ceru-i senin, aerul proaspăt, iarba abia încolţită, păsărelele cîntă, firea întreagă e plină de har şi fără de prihană, numai noi, oamenii, sîntem fără minte... şi nu ne dăm seama că viaţa noastră *e un rai“.

Oaspetele de taină : ispăşirea crimei şi reîntoarcerea la oameni şi la credinţă. Din învăţăturile lui Zosima : cerinţa libertăţii in sens de îndestularea nevoilor deopotrivă cu puternicii lumii şi cu bogaţii determină situaţia în care „cei bogaţi ajung nişte însinguraţi şi-şi lasă sufletul să se păirăiginească, iar cei săraci sînt cuprinşi de zavistie şi ucid, fiindcă li s-a dat dreptul, dar nu li s-a arătat, în acelaşi timp, mijlocul de a-şi îndestula nevoile". Ieşirea din impas, după Zosima ; dreptatea, suferinţa, unirea bisericii cu poporul, ateul va fi biruit şi atunci se va statornici o Rusie pravoslavnică, pe deplin unită. Zosima şi-a recunoscut vina în faţa servitorului său : şi a renunţat la avere ca şi la privilegiile sale.

Răspunderea nu trebuie transferată asupra mediului detestabil, fiindcă astfel se ajunge la orgoliul satanic ; omul, el însuşi trebuie să-şi asume răspunderea şi să păşească pe drumul dragostei active. Iubirea de oameni — acesta este idealul : lipsa iubirii de oameni — infernul, „fiindcă poporul este lăcaşul lui Dumneze u".

Rememorarea motivelor de diferite categorii a fost făcută cu intenţia de a dezvălui contururile reale ale structurii cu maximum de obiectivitate, adică s-a urmărit identificarea fundamentului interpretării în mecanismul semnificaţiilor, în coordonatele textuale şi, într-o oarecare măsură, extratextuale ale motivelor, care, cel puţin selectiv, cer a fi comentate mai pe larg.

Urmărind realizarea unei interpretări cu un grad cît mai înalt de valabilitate, va trebui să renunţăm la concepţiile prestabilite, de exemplu la consideraţiile tradiţionale, conform cărora, în romanele lui Dostoievski, importanţa covîr- şitoare o au personajele considerate ca fiind singurele

purtătoare de cuvînt ale autorului (cum ar fi Aleoşa sau chiar Zosima) şi să pornim de la premisa semnificaţiei globale ce se degajă din totalitatea semnelor, din sistemul şi ierarhia motivelor care le explicitează şi le precizează sensurile.

Din avalanşa atîtor mituri, simboluri şi motive de diferite niveluri şi tipuri, cum sînt cele cu semnificaţii locale, obiectuale şi stilistice, se formează motivele literare cu cea mai largă cupVindere, referitoare la orînduirea existentă, la întocmirea lumii şi la viitorul omenirii, la existenţa umană, la sensul, destinaţia şi valoarea vieţii în tangenţă cu încrederea în om, cu credinţa şi ateismul. Rememorarea motivelor confirmă complexitatea structurilor epice, existenţa mai multor planuri stratificate, caracterul multidimensional al imaginii artistice dostoievskiene. Dimensiunea de bază o constituie planul real-psihologic, universul fictiv, dar verosimil al eroilor, cu destine tragice împlinite în evenimente şi stări abisale cuprinse în naraţiunea epică. Dar, în „cartea a cincea“ a romanului, în prim plan apar alte dimensiuni ale imaginii artistice, motivele literare dobîndesc ipostaze noi, planul filozofic devine dominant, clarificînd pornirile ascunse ale eroilor, dezvăluind mobilurile etice m acţiunile lor.

Imaginea artistică multidimensională

209

Aici intrăm în spaţiile cele mai intime ale poeticii lui Dostoievski. Vorbind despre metoda de creaţie dialectică a scriitorului, critica nu întîmplător împrumută titlul „cărţii a eincea" şi îl caracterizează cu ajutorul lui, numindu-1 poet sau romancier care aduce în dezbatere toate argumentele pro şi ccntra. Intr-adevăr, dezvăluirea contrariilor şi a extremelor este caracteristica esenţială a scriitorului nu numai în calitatea sa de ideolog şi filozof, dar şi în aceea de artist, în scena disputei dintre cei doi fraţi Karamazov, arta romancierului este inegalabilă, ea se manifestă aici plenar în desfăşurarea motivelor literare pe mai multe planuri.

La început, stratul filozofic apare în structura imaginii artistice ca un factor nemijlocit al existenţei, a cărei conştientizare, prin formularea diferitelor teorii, evidenţiază substratul, cauzalitatea comportamentului, caracterele eroilor. In „viaţa de toate zilele" a eroilor apar probleme existenţiale cristalizate în noţiuni etice : demnitate umană şi slugărnicie, orgoliu şi umilinţă, iar în disputa dintre Ivan şi Aleoşa, intr-o formă generală, explicit filozofică, conceptul vieţii vii şi al idealului (mugurii, cerul albastru) ; este demonstrată dominaţia în lume a suferinţei şi a cruzimii care implică pedepsirea, pe baza sentimentului aproape natural, al echităţii şi dreptăţii ; sînt examinate : credinţa, ateismul, socialismul vulgar, anarhismul, masoneria. Acest strat filozofic — component important al universului artistic — oferă cititorului un segment din conştiinţa eroilor.

La un alt nivel, la nivelul mitologic, motivele filozofice apar nu numai implicate, ele dobîndesc o mare independenţă, se exteriorizează, capătă o dimensiune cu totul deosebită. Sensurile nu sînt aici atît de precis conturate, dar pot fi mai adînci şi mai bogate. La nivelul limbajului natural, al naraţiunii şi al dialogurilor, mitul face parte din stratul real-psihologic al structurii în

care se integrează, în calitate de comparaţie, epitet, metaforă, adică în calitate de generator de asociaţii, prin analogie sau contrast, cum este, de exemplu, în partea introductivă a Marelui inchizitor, apocriful povestind despre coborîrea Maicii Domnului în iad şi iertarea generală temporară a tuturor păcatelor şi despre venirea pe pămînt a Mîntuitorului în chip de cerşetor. Chiar dimensiunea mitică nouă este creată parţial din materialul

mitologic vechi, ceea ce explică prezenţa masivă în stru:- tura legendei evanghelice a ispitirii în pustiu, cu cele trei episoade : pietrele transformate în pîine (interesul material, forţa amăgitoare a miracolului), taina şi puterea politică (autoritatea).

în textul romanului dostoievskian distingem şi un alt strat, strîns legat de cel filozofic sau parţial chiar identic cu el, care poate fi denumit stratul de cultură livrescă, fiindcă este constituit din implicarea fenomenelor, operelor, personajelor literare, a cărţilor, preceptelor filosofice, a personalităţilor culturale care apar în calitate de termeni de comparaţie, prin apropiere sau distanţare, semnele trimiţîndu-ne la coordonate extratextuale. Acest strat poate fi înglobat deopotrivă în planul real-psihologic şi cel mitic, fiind ilustrat (în fragmentul prezentat, de paralela neconcludentă şi valabilă numai în intenţia d-nei Hohlakova) cu un episod din comedia iui Griboedov, precum şi de maximele lui Voltaire, de un motiv din lirica lui Nekrasov, de citate din Noul Testament.

Corelaţia diferitelor planuri are o importanţă covîrşitoare pentru aducerea în lumină a structurilor de adîncime şi limpezirea sensurilor[2]. Cînd am afirmat mai sus că dimensiunea de bază a imaginii artistice este cea real-psihologică, am avut în vedere un lucru pe deplin plauzibil. Ne vom convingc de aceasta examinînd compoziţia, structura globală a textului şi a nivelului superior al semnificaţiilor estetice. Capitolele 1 — 4 ale „Cărţii a cincea“ Pro şi contra pregătesc în mod bine gradat dimensiunea mitică, care devine necesară pentru prezentarea, cu ocazia întîlnirii-apropierii fraţilor, a opiniilor lor despre lume şi, în mod deosebit, a stării sufleteşti, a conştiinţei tulburi a lui Ivan. Tot ce este invocat pentru demonstrarea stării inacceptabile a lucrurilor — cazurile de ferocitate provocînd suferinţa copiilor — se află la limita fantasticului şi a excepţionalului (de unde, pînă la mit, rămîne doar un singur pas), cu toate că sînt fapte întîmplate în realitate, după cum dovedeşte însuşi scriitorul în corespondenţa sa, apelînd la ziare şi documente. Una dintre funcţiile principale ale introducerii la legenda Marelui inchizitor est^ tocmai pregătirea gradată a mitului şi a motivelor cuprinse în el, elementul principal fiind aici cel intelectual. în interiorul poemului lui Ivan, deci în interiorul mitului creat de

Dostoievski, pilonii de susţinere sînt aşezaţi în solul stratului real-psihologic, ei fiind constituiţi din intervenţiile lui Aleoşa, mai precis din întrebările sale, la care răspunde fratele mai mare.

Sudarea planurilor la sfîrşitul legendei nu este mai puţin solidă decît la începutul ei : în preajma finalului se intercalează un fragment relativ mare,

conţinînd schimbul de idei dintre fraţi în planul realului.' Aici, într-un punct culminant al dezbaterii filozofice, motivele dimensiunii mitice se întîl- nesc cu cele din sfera verosimilului, descoperindu-se conexiuni de cauzalitate, deschizînd perspective conform viziunii scriitorului. Nihilismului etic (în lumea violenţei, a interesului meschin material, a minciunii, totul este permis) i se con- trapun aici valorile supreme ale vieţii şi idealului (din nou mugurii, cerul albastru). Sub aspect ierarhic, axiologic, aici se află concentrarea maximă a motivelor, acea culme la care va fi raportată întreaga lor desfăşurare pe tot parcursul romanului. De fapt, în comparaţie cu valoarea vieţii, problemele teoretice ocupă un loc subordonat, dar şi ele pot deveni esenţiale, ca în cazul lui Ivan, al cărui destin, şi chiar viaţa, se înscriu pe o traiectorie determinată de rezolvarea problemelor veşnice ale oamenilor.

Nu este întîmplător că nodul filozofic-conceptual cel mai important al romanului este fixat la întretăierea diferitelor planuri, că toate mijloacele sînt invocate tocmai atunci cînd, din punct de vedere artistic, utilizarea lor devine imperios necesară.

Unele rezultate ale rememorării motivelor în diferite dimensiuni ale planurilor, ale structurilor de adîncime pot ii cuprinse într-o schemă, în care vom utiliza spaţiul în felul următor :

Straiul real- psihologic

(7 / / / i ./ c * .

/f>(e(a mifuluL ", \ Structun PVr co"- >

Y. L Z v_ _/

Stratul filozofic implicat apare în continuare prin tipărire:» cuvintelor cu caractere cursive.

MOTIVELE LITERARE SI STRATUL MITIC AL ROMANULUI

2.

3.

Demnitatea umană invingind interesul material, orgoliul şi umilinţa.

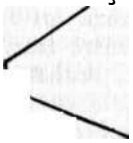
Idei occidentaliste, dispreţ fată de popor, rivalitate ameninţătoare, încredere in viată, haosul, ordinea universală, mugurii fragezi, cerul albastru, mormintele dragi; credinţă, socialism, anarhism, negarea lumii.

Răzvrătirea. Suferinţa copiilor cere să fie pedepsiţi ucigaşii lor. care nit pot fi iertaţi, armonia nu poate fi construită pe lacrimi ; biletul înapoiat, negarea lumii absurde.

Marele inchizitor. Introducere literară.

gcy legcnftâ ap6crifă/': totrfl ppdte lVierUf", |

^ KTiii^Kxv(/^>lin>rfitnr^f dinylldu /Se p.ln^intX >ca cruntei inchiziţii : sute de eretici arşi pe rug ad mait gloriam Del.



maiorem

t'e loptff nmk' inchjmoiuJ/tT ars pe'eretip»-

■^pare^fus.^tămăduitve. înWe şi^tc recafîoscu> este arestaţii i^sp-'ftrotnitfşi hj>''ruguJ.

Aleoşa : totul este fantezie sau un ^ ^qui pro quo ? ^ ^ ^ " |

^ CardinaluU^Ai ^pf£ciat ^KÎtul Rfîmei,^iir normam frtîitrat - flâmenu^e^l Jpbertate. -_____. < ^

Aleoşa cere în repetate rînduri explicaţii us^t**-' rui^ispu^'ci a^avertyxt '

' al, amăgirea, fjtfna şi au toi

.Uite intpfesul materia

fplului va Ji'zidU/An natr T unijiabetj^efîcrederea în d\ /a între bineyp rău şi oatrumii cart prj

da/M m</rint jtCcep ăutorij^aea.Jre rujatele ţtffi- mulAwer ,yeupabi),

ftiye aiegesta intri[1]'biiie^ţf^rău ş f oampnii cjţr? prefiră ttfrma jrfn-trjiSpiine sdin umza slăbiciuniL/şi ticăjttfuifericirea prpmisă de Hrjyf tos cjAor alefi, puUrfnici, sfl fericirea sutelor/de milioan/riarf, sirio mele Lui cu irfinej/rit icljAi, cy^autori(ateay<fondit^a- au rnarwii ^ateişti, care fot arfe să- fie Judecaţi

\^amăyti ,n nume

'ssforilor srfzuiţiyrnnr .. / •*.

\jjf- preajma Appcalifeului ?'incbrutor^yelrfitos

Sjius6re ce^fita ^frcpuinifit, iyaşteapta rugul. ^

Aleoşa şi Tvăh discuta valabilitatea celor spuse in poem despre bise

rica romano-catolică, despre viitorul omenirii, avînd in vedere că tot ce s-a arătat in poem iezuiţii sau masonii pot puneîn practică.

I ' Săwftul de răfnasy(5un T\ ui/^-Iristbs, ij^tared }

|' iytiizi^rulu/' lurpeadun/toa^/'diayolujyi". y |

Ce se va intîmpia cu mugurii ce se desfac, cu cerul albastru } Puterea ticăloasă a Karamazovilor şi ..totul este permis". Sărutul lui Aleoşa, dacă îşi va recăpăta credinţa in cerul albastru, Ivan se va întoarce la viaţă de dragul fra-' telui. dacă nu, va azvîrli cupa.

5—6. Ivan închide ochii Cartea a şasea. Zosima propovăduieste în faţa crimei presimţite de iertarea generală, acceptarea vieţii, iubi-el, crimă care va fi săvîr- rea activă, raiul pe pământ. şită de Smerdeakov.

Imaginea artistica multidimensionali

213

Sistemul motivelor ne oferă argumente pentru a stabili prioritătile, o anumită ierarhie a ideilor. Fragmentul analizat are o compoziţie inelară, asemenea unui cerc mai mic care, la rîndul său, în economia romanului, cu

suprapuneri parţiale, este precedat şi urmat de cercuri mai mari, adică implicat în structura epică. La intersecţia lor, deci la începutul şi sfîrşitul fragmentului, sînt situate motivele încrederii în om, ale dragostei de viaţă, aspiraţia spre ideal, care sînt concretizate de mugurii fragezi[3], de cerul albastru, de cupă, motive obiectuale a căror provenienţă mitică este certă. Menţionăm în legătură cu mugurii fragezi[3] că originalul (în traducere ad litteram) vorbeşte de frunzele cleioase (expresie preluată dintr-o poezie de Puşkin dedicată primăverii) ceea ce ne apropie de „arborele verde al vieţii" (expresie întîlnită la Goethe şi Lermontov), sau de „codru", „albastrul cerului" la Eminescu. De altfel, „mugurii" fac parte din aceeaşi familie de simboluri mitice şi apar cu o semnificaţie foarte apropiată în poezia lui Lucian Blaga. Cerul albastru, iar apoi pur şi simplu culoarea albastră, asociată infinitului, idealului, visului, apare din timpurile străvechi, iar printre romantici Dostoievski are predecesori mai apropiaţi. Simbolul cupa vieţii apare în pragul morţii, asociind ideea sinuciderii lui Ivan. Provenienţa literară este aici mai greu de stabilit, dar caracterul mitic este cert, amintim doar cupa lui Socrate şi paharul amar •despre care vorbea Hristos în grădina Ghetsemani.

De fapt, motivul dragostei de viaţă apare tot în stratul real-psihologic, fiind precedat de un alt motiv, şi anume de neîncrederea în om, generată de haos şi violenţă, de ordinea absurdă instaurată în societate. Dezbaterea teoretică privind credinţa, libertatea omului, ateismul are loc cu precădere în plan filozofic, dar implicarea mitului devine aici tot mai frecventă, pentru ca în continuare miturile şi simbolurile să ■subsumeze substratul filozofic.

Spre deosebire de sensul pur metafizic al legendei evanghelice despre ispitirea lui Hristos în pustiu, avînd o problematică teologică, cu intenţia declarată de a exclude din sfera preocupărilor umane aspectele practice, politice, mitul creat de Dostoievski are un cu totul alt substrat. Acest nou mit implică aspecte filozofice şi existenţiale în contextul isto

ric şi social. Dezvăluirea trecutului, prezentului şi viitorului omenirii — iată ţelul principal al scriitorului. Dostoievski este preocupat, înainte de toate, de destinul personalităţii umane şi de prospectarea viitorului, de destinele societăţii. Totul este concentrat asupra proiectelor de a schimba ordinea existentă şi mai ales asupra perspectivelor oferite de iezuiţi şi de masoni prin concepte antispiritualiste şi prin acapararea puterii politice. în viziunea lui Ivan, lumea se mişcă în direcţia apocalipsului, iar inchizitorul vrea „s-o salveze", dînd pîine oamenilor slabi, incapabili să trăiască liber. Varietatea miturilor vechi, a motivelor şi simbolurilor implicate ne va deruta numai în cazul în care semnalele emise de ele vor fi recepţionate incorect. Dostoievski nu se identifică cu nici unul dintre personajele sale, cu toate că. are ceva substanţial comun cu multe dintre ele. Şi nici un personaj nu se identifică cu altul, cu toate că interferenţele dintre ele pot fi esenţiale. Se identifică oare Ivan cu inchizitorul ? Răspunsul nu este afirmativ decît parţial. Ateismul' şi neîncrederea în om sînt, se pare, trăsăturile lor comune. Inchizitorul, văduvit de încrederea în om, se bazează pe interes material şi pe minciună,

amăgeşte cu idoli conştiinţa oamenilor şi oferă fericirea turmei. Nici Ivan nu întrevede acum altă perspectivă, dar pentru el acest lucru este o tragedie, el poate să accepte şi divinitatea, dar nu ordinea universala existentă. Protestul său fără un ţel pozitiv se transformă în nihilism. Şi totuşi, facem o deosebire clară între cele doua personaje. Inchizitorul acceptă sărutul[4] lui Hristos ca semn al iertării, ca semn al mîinii libere acordate lui, şi îşi păstrează neclintit vederile sale, taina sa de ateu şi ipocrizia, „suferind" în continuare din cauza „sacrificiului" de dragul omenirii, ca reprezentant al unui umanism abstract. Ivan reacţionează altfel la sărutul lui Aleoşa, fiindcă el nu exclude posibilitatea întoarcerii la mugurii ce se desfac şi la cerul albastru. El nu şi-a pierdut definitiv idealul şi fiind înzestrat cu o inteligenţă deosebită, cu un mare curaj şi sinceritate, mai are încă o şansă în căutarea drumului de ieşire din haos. Tragedia lui nu s-a împlinit încă, cu toate că mecanismul a fost pus în mişcare, pe cînd inchizitorul a: devenit un monstru, a cărui tragedie interioară nu convinge,, el nu mai poate conta pe compasiune.
Imaginea artistică multidimensională
215

Relatînd împrejurările despărţirii fraţilor după dispută, Dostoievski foloseşte două semne extratextuale : Ivan îl numeşte pe stareţul Zosima Pater Seraphicus, nume împrumutat din Faust al lui Goethe, pe de altă parte, lui Aleoşa i se •pare că Ivan, privit din spate, are „umărul drept mai căzut". Pater Seraphicus, prin contrast, ne trimite la comparaţia lui Ivan cu Faust sau mai degrabă cu Mefisto, iar „umărul drept mai căzut" sugerează direct acelaşi personaj satanic sau pe diavolul. Ivan Karamazov are deci contingenţe cu alte lumi şi anume, cu lumea răului. în perspectiva romanului însă, chiar în scena dedublării, diavolul este comparat cu Mefisto şi logic, Ivan cu Faust. Această ultimă comparaţie subsumează pe prima şi se dovedeşte mai importantă ; nu degeaba eroul dostoievskian a fost supranumit mult timp de critică „Faustul rus". Dar în fragmentul analizat definitorii sînt deocamdată rezolvările dictate de forţe diabolice.

Problemele puse cu atîta clarviziune rămîn la Dostoievski deschise. Predica lui Zosima nu este decît o utopie, deocamdată inaplicabilă chiar în interiorul romanului. împins de interesul său teoretic-existenţial pentru învăţătura lui Zosima, Aleoşa se îndreaptă spre schit, uitînd de fratele său Dmitri •şi de tatăl său, şi lasă drumul deschis unor evenimente teribile. Haosul, ordinea inacceptabilă a lumii îi aduc, în acest fel, pe eroi în pragul catastrofei : paricidul. Forţa de respingere a ordinii existente şi de afirmare a eticii active creşte din cauză că totul rămîne în faza de desfăşurare. Fiind vorba •de prezent şi viitor, de destinele individuale şi cele ale omenirii, nici nu putea să fie altfel. Prospectarea viitorului, presimţit, dar necunoscut, a implicat mitul, alături de analiza lucidă a prezentului şi a istoriei. Aici ne aflăm doar într-un loc de tranzit, şi răspunsurile, sau imposibilitatea de a da răspunsuri, vor fi clarificate de evenimentele ulterioare decisive, de destinul eroilor, care vor acţiona însă pe baza principiilor dezvăluite aici.

Un fapt semnificativ în roman şi cu siguranţă neîntîm- plător, se cere remarcat aici. In lupta de idei din „cărţile" a 5-a şi a 6-a nu participă Dmitri.

Afectivul — materia de bază a acestui pasionat Karamazov — constituie, în general, •după Dostoievski, fundamentul caracterului uman ; în interiorul omului se nasc iubirea şi ura, toate sentimentele au

tentice, iar gîndul lc dublează puterea cînd ele ţîşnesc dira inimă. Lui Dostoievski, vrăjmaş al raţionalismului împietrit, cel mai apropiat erou din roman îi este, poate, Dmitri. Nici Aleoşa, nici învăţătura lui Zosima nu ne pot da răspunsul! autorizat al autorului la problemele ridicate. Răspunsul posibil îl aflăm în destinul eroilor, în totalitatea sistemului de imagini. Lumea veche se va măcina din interior, aidoma familiei de moşieri Karamazov. Dar chiar din această lume se vor ridica oameni care, cel puţin în perspectiva viitorului, vor urma etica iertării şi a iubirii generale, totale (ca Zosima şi „vizitatorul de taină“) sau, şi mai mult, Dmitri, care se va purifica în avalanşa pasiunilor şi în suferinţă, dar nu de dragul suferinţei, ci de dragul iniţierii în viaţă, de dragul, experienţei, pentru că numai prin luptă se poate obţine fericirea, sau Aleoşa, care în partea a doua, nescrisă, a romanului urma să devină revoluţionar şi să fie executat[5]. Acest destin al eroului ar fi fost nu numai posibil, dar şi verosimil, dat fiind că Aleoşa a fost acela care a optat pentru pedeapsa; capitală acordată moşierului ucigaş de copil, el va fi gata; să-l salveze pe Dmitri, judecat pe nedrept de autorităţi, deci, să intre în conflict cu ele.

Modelul mitic creat în Fraţii Karamazov este numai o» parte din modelul general al vieţii închipuit aici de autor. Dar nu numai atît, acest model mitic este creat, la rîndul" lui, cu ajutorul altor modele mitice vechi, cum sînt cel evanghelic şi cel al masonilor, care contribuie la construirea universului propriu, modelul irepetabil al lumii, pe care putenn să-l imaginăm în forma unui glob mare aşezat pe globuri mai mici, îngropate parţial în globul mare. Interpretările derutante de pînă acum porneau de la identificarea unuia, sau a altuia dintre globurile mici cu globul cel mare, a modelelor implicate cu noul model. Şi astăzi se mai pune deseori semnul egalităţii între vederile scriitorului şi ideile creştine (procedeu care ar fi redus sensul Comediei umane la* vederile politice legitimiste ale lui Balzac) : Ivan este identificat cu inchizitorul, iar acesta din urmă cu diavolul, saus diavolul cu Ivan (ceea ce este inadecvat şi din cauză că. personalitatea acestui erou ideolog se află în curs de formare) etc., pe cînd, în realitate, este vorba despre altceva», şi anume despre independenţa diferitelor modele străine in—

itegrate sau respinse în propriul model al scriitorului. Amintim aici că în Visul unui om ridicol, modelul societăţii viitoare a fost realizat fără implicare, la nivel superior, a miturilor şi legendelor biblice, fiind folosite exclusiv mituri antice păgîne şi diferite modele proprii ale civilizaţiilor, în primul rînd, ale civilizaţiei contemporane. Deci, în principiu, romancierul poate renunţa în egală măsură la un model sau altul pentru că are posibilitatea să recurgă la o mulţime de modele. Afirmarea unei lumi cere identificarea cu şi delimitarea de alte lumi interferenţe sau opuse. Poetica dosto- ievskiană urmează această cale cu cea mai mare libertate. Scriitorul recurge aproape simultan

la mitul antic şi biblic (tradiţie barocă), contopind, de exemplu, în cuvintele lui Ivan povestea lui Adam şi Eva cu legenda lui Prometeu : „Cred că oamenii sînt singuri vinovaţi. Gîndeşte-te, li s-a «dat raiul, şi ei au rîvnit la libertate ; au furat focul din cer, •ştiind de la bun început că asta o să le aducă numai necazuri, prin urmare n-are rost să-i compătimim“. Deseori, şi în Marele inchizitor, autorul foloseşte foarte insistent modele mitologice, caşi cele create de literatură universală şi de filozofie. La diferitele viziuni ale lumii, amintite pînă acum, putem adăuga altele : Pascal, socialiştii utopici şi mai ales Owen cu teoria sa despre mediu, Fourier, cu principiul său „să rezolvăm totul în locul lor“ ş.a. In mod adecvat formulează Ion Ianoşi ideea că Fraţii Karamazov realizează nu numai sinteza propriei opere a autorului,dar „ajunge să resintetizeze şi nenumărate valori din milenara istorie spirituală a Europei, să se constituie adică într-un cuprinzător compendiu de filozofie a culturii[1]'. Şi mai departe : „Capacitatea lui Dostoievski de a înnoda firele propriilor sale romane cu cele ale confraţilor săi este cu adevărat uluitoare" [6].

Pe plan artistic, esenţială rămîne corelaţia viziunii proprii a scriitorului cu alte viziuni asupra lumii, dat fiind rolul generativ al corelării. Chiar numai pe baza părţii analizate a romanului putem distinge sferele care se suprapun cu modelele implicate şi cele care se contrapun lor. Modelul evanghelic, cel mai intens implicat aici, este reinterpretat de Dostoievski cu scopul de a afirma spiritualitatea omului liber şi responsabilitatea sa personală netransferabilă mediului, după cum explică el însuşi într-o scrisoare către V. Ale-

xeev din 1876, cînd se elabora planul romanului : „HristoS. ştia că numai cu pîine nu poţi ţine omul în viaţă. Dacă nu va exista în acelaşi timp viaţă spirituală, nu va exista idealul Frumosului, omul se va plictisi, va muri, va înnebuni, se va sinucide sau se va lăsa cuprins de fantasmagorii păgîne... Dar dacă i se va oferi şi Frumosul şi Pîinea împreună ? Atunci omul va fi frustrat de muncă, personalitate, jertfirea bunului său pentru aproapele, într-un cuvînt, va fi deposedat de viaţa: însăşi, de idealul vieţii. De aceea e mai bine să declarăm un singur ideal, cel spiritual..."[7]. Veriga aceasta intermediară a frumosului, ca şi aceea a iubirii active de oameni ne trimite mai degrabă la valorile supreme general umane, decît la credinţa religioasă, la creştinism, care este amendat chiar pe solul său propriu. Particularităţile acestui model de interpretare se clarifică însă şi mai bine în Călugărul rusr unde învăţătura lui Zosima cuprinde prerogativul raiului pe pămînt (opus infernului realităţii, prezentat atît de convingător în Pro şi contra), lucru străin bisericilor creştine. K. Leontiev, un reprezentant al pravoslavismului oficial, a calificat drept eretice, apropiate de ideile socialiste, concepţiile dostoievskiene despre dragostea totală pentru toţi, despre unirea şi identificarea cu poporul, numind umanismul său: utilitar, mania democratica progresiva ; potrivit acestui ideolog „frăţia pe măsura posibilităţilor şi umanismul sînt în- tr-adevăr recomandate de sfînta scriptură a Noului Testa-

ment pentru salvarea sufletului in viaţa de apoi, dar în Sfînta Scriptură nu se spune nicăieri că oamenii vor ajunge datorită acestui umanism la pace şi bunăstare. Hristos nu ne-a promis acest lucru" [8].

Ordinea instalată în lume — haosul — îşi găseşte forma sa de exprimare fantastică în mitul apocalipsului. Viziunea de-a dreptul profetică a scriitorului îşi sporeşte semnificaţia în contextul actual. Planeta îmbîcsită de arme nucleare şi de veleităţi de autoritarism, dominaţia şi exploatarea se încadrează perfect în tabloul lumii aflate pe marginea prăpastiei. Cu toate acestea, în intenţia scriitorului, imaginea e averti- zatoare, totuşi, căci apocalipsul este invocat pentru descrierea societăţii viitorului I („scenariul nr. 1"), la baza căruia masonii sau alte organizaţii aşază principii „materialiste", neîncrederea în om : „Cine este asemenea fiarei, care a făcuî

*.să se pogoare focul din cer ?“ — apare semnalul apocalipsului ca să prevestească vremea peste veacuri, cînd vor guverna cei care susţin că nu există crimăşipăcat, că nu există virtute fără pîine : „Pe ruinele templului Tău se va zidi o altă clădire, un nou şi înfricoşător Turn Babei[41], care se va prăbuşi după o mie de ani de suferinţă. Atunci oamenii, pentru pîine şi amăgiţi fiind, vor pune libertatea lor la picioarele inchizitorului (fără majusculă, în semn de înaltă generalizare, conducător al bisericii catolice, iezuit) şi va începe viitorul II („scenariul nr. 2“), ceva şi mai groaznic decît pragul apocalipsului, căci se va stabili ordinea definitivă pe fundamentul deposedării omului de personalitate şi libertate :

„Turma se va aduna însăla loc şi se va supune iarăşi, deastă dată pentru totdeauna. Şi atunci noi vom hărăzi oamenilor o fericire tihnită şi umilă, o fericire pe măsura unor făpturi nevolnice, aşa cum au fost plămădiţi[0]. Deci, atît pe plan planetar cît şi în destinul lui Ivan, factorul hotărîtor se dovedeşte a fi încrederea sau neîncrederea în om. Modelul bisericii romano-catolice este respins, împreună cu cel masonic, şi referirea lui Ivan la aceste două ideologii nu este întîmplătoare. Mai mult decît atît, există nnele temeiuri pentru ca Ivan să fie socotit mason. în orice caz, el lasă fără comentarii exclamaţia lui Aleoşa : „Poate că şi tu eşti mason !“, iar la întrebarea directă a lui Dmitri cu acelaşi conţinut, el răspunde prin tăcere. O temeinică cercetare efectuată de V. Vetlovskaia arată, pe baza unei documentări de invidiat, Implicarea masoneriei, începînd cu scopul •societăţilor secrete, formulat de Ivan prin cuvinte care repetă aproape textual poemul despre înşelarea nevolnicilor, cu templul şi®Turnul Babei — simboluri ale societăţii viitoare, •şi terminînd cu piatra unghiulară şi motivul jertfei, necesare construirii unui nou edificiu, şi cu armonia viitoare construită pe o lacrimă de copil[9]. La masonii ruşi, şeful noilor primiţi în lojă avea titlul de Mare inchizitor. Totuşi, concluzia că inchizitorul ar fi mason sau că Ivan ar fi fost Marele arhitect al construcţiei sub temelia căreia se află lacrimile unui copil nevinovat ni se pare neconcludentă. Mai edificatoare este funcţia personajului prefigurînd căile proprii greşite spre societatea viitorului, pentru care se foloseşte şi modelul

masoneriei.
220
AI.BERT KOVACS — Poctica lui Dostoievski
Socialismul, în sensul cel mai general, apare în Pro şi contra ca problemă anexată ateismului şi pusă în acest fel sub semnul întrebării. Postulatele de bază ale socialismului ştiinţific nu sînt luate aici în discuţie, tendenţiozitatea scriitorului manifestîndu-se la nivelul de suprafaţă al stilului, unde apar formule „socialiste" (de fapt numai prin origine socialiste), negînd spiritualitatea omului, libertatea sa şi chiar morala. Cu sensul respectiv, formulele citate nu se racordează la modelul socialismului, în pofida intenţiilor de a discredita pe cei care „au ridicat steagul libertăţii" şi, în mod obiectiv, socialismul ca model de structurare chiar numai pentru viitorul I rămîne ineficace în comparaţie cu biserica catolică, transformată în stat, şi cu masoneria ateistă, nefiind nici menţionat în remarcile concluzive ale disputei, în Călugărul rus însă, socialismul (sub anumite aspecte) este respins de scriitor din cauza recurgerii la violenţă împotriva asupritorului, a luptei de clasă, fiind acceptat doar ca ţel final (fraternitatea, dezvoltarea personalităţii umane, egalitatea — împărţirea averii (benevolă, sub îndemnul dragostei de om). Opţiunea pentru ţelul final, apropiat în mod obiectiv socialismului, prevalează la Dostoievski asupra respingerii unor mijloace de luptă revoluţionară. Chiar cînd notează în carnete : „NB. A propos, o mică paralelă : creştinul, adică cel deplin, superior, ideal, spune : eu trebuie să împart averea cu fratele meu mai mic şi să-i slujesc lui întru totul. Iar comunardul spune : da, tu trebuie să împărţi cu mine, cel mic şi sărac, averea ta, şi trebuie să-mi slujeşti. Creştinul va avea dreptate, iar comunardul nu va avea" [10]. Deci, nu se acceptă felul în care procedează comunardul, ^ar necesitatea „împărţirii averii", mai precis, reîmpărţirea bunurilor şi limitarea proprietăţii private, nici nu intră în discuţie.
Utopia dostoievskiană, de nuanţă religioasă, nu presupune acceptarea ordinii existente şi a haosului, ci propune doar o altă cale. Răzvrătirii şi neîncrederii în om din Pro şi contra, mai precis infernului izolării şi imposibilităţii de a iubi în general, este contrapus modelul vîrstei de aur — raiul pe pămînt. Este reluat aici, în Călugărul rus, întregul complex de motive abordat în partea precedentă şi în nuvela Visul unui om ridicol. Ideea lui J. Catteau, potrivit Imaginea artistică multidimensională
221:
căreia vîrsta de aur se asociază, în opera scriitorului, cu: idealurile umanitare ale unor eroi atei, cum este cazul lui Versilov, Stavroghin şi Omul ridicol, nu mai este valabilă pentru romanul Fraţii Karamazov, în care acest motiv este propulsat de credinciosul Zosima prin „raiul pe pămînt", termenul echivalent al „vîrstei de aur“, şi în Visul unui om ridicol$_t$ unde la fel, se asociază cu încrederea în om, în posibilitatea fericirii pe pămînt. In „cartea a şasea", visul despre vîrsta de aur apare în cuvintele lui Markel, fratele mai mare al lui Zosima, după ce el depăşeşte, în pragul morţii, concepţiile sale raţionaliste şi ateiste. Pe baza credinţei şi dragostei faţă de oameni, a iertării generale, fiindcă în acest fel şi el va fi iertat, Markel declară realitatea raiului pe pămînt

: „Viaţa e un rai în care toţi ne desfătăm, numai că noi nu vrem să ne dăm seama de asta, căci dacă am vrea„ chiar mîine tot pămîntul ar fi un rai... Dragii mei, de ce să ne învrăjbim, de ce să ne îngîmfăm şi de ce să purtăm pică unul altuia, haidem mai bine în grădină, să ne plimbăm şi să ne zbenguim, să ne iubim între noi şi să lăudăm plăsmuirile firii, să ne îmbrăţişăm şi să binecuvîntăm bunătăţile vieţii !“ Dragostea activă, legătura organică a omului cu natura, egalitatea (Markel vrea să fie „sluga slugilor" sale) sînt acele trăsături care constituie elementele de bază ale vîrstei de aur, reprezşntînd viitorul III („scenariul nr. 3"), cel pentru care opteaza Dostoievski.

Vîrsta de aur — raiul pe pămînt reapare de cîteva ori. în capitolul Oaspetele de taină ca un model opus civilizaţiei moderne împreună cu care contribuie la modelarea universului artistic propriu al scriitorului. Viaţa va fi un rai, cînd oamenii vor înţelege că trebuie să acorde tuturor iertarea : atunci „împărăţia cerurilor se va statornici pe pămînt, nit va mai fi un vis, ci o realitate". La întrebarea cînd se va. înfăptui acest vis se răspunde prin cuvintele autorului împrumutate personajului : nu acum, căci întîi se desfăşoară,, după anumite legi, epoca însingurării. Oamenii nu vor reuşi, să-şi împartă avutul pînă cînd nu devin fraţi cu adevărat,, iar acum e vremea „însingurării, a celei mai crîncene izolări de care lumea e stăpînită mai cu seamă în veacul nostru. Şi vremea asta nu s-a încheiat, vezi bine, nu i-a sosit încă sorocul. Astăzi, fiecare om tinde să se înstrăineze cît mai mult

de cei din preajmă, căutînd în sine tot ceea ce-i poate da viaţă din plin, şi, cu toate strădaniile lui, nu numai că nit Izbuteşte să priceapă sensul adevărat al vieţii, dar pînă la urmă ajunge la un fel de sinucidere. în loc să se cunoască pe sine şi să desluşească rostul său pe lume, rămîne un izolat. In veacul tiostru societatea se fărîmiţează, fiecare om se retrage în sine ca într-o vizuină, se însingurează, se fereşte ■de ceilalţi şi-şi ascunde avutul, ca pînă la urmă să se înstrăineze cu totul de ei şi să-i îndepărteze din preajma lui. Şi, căutînd să strîngă de unul singur cît mai multe bogăţii, se gîndeşte : ce puternic sînt, am pe ce mă bizui. Nu ştie, zevzecul, că, pe măsură ce strînge, se înnămoleşte tot mai mult 'într-o sinucigaşă ne putinţă".

E drept că Dostoievski rămîne, în ceea ce priveşte calea de ieşire, un moralist utopic, el face apel la alcătuirea sufletului omenesc : „Ca să ajungi a preface lumea, trebuie mai întîi ca sufletul omenesc să se schimbe, să se îndrepte pe un alt făgaş. Oamenii nu se vor putea înfrăţi decît atunci cînd fiecare dintre ei se va simţi cu adevărat frate cu semenul său“. Nici ştiinţa, nici propriile interese nu-1 pot ajuta pe om, ci numai ieşirea din izolare, „omul e dator să dea pildă, smulgîndu-se din izolarea şi înstrăinarea sa, pentru a face o încercare eroică, împletind o legătură de strînsă şi duioasă frăţietate între oameni, chiar dacă ar fi să trţ^că în ochii tuturor drept nebun. Trebuie neapărat s-o facă pentru ca măreaţa idee să nu se irosească..."

Dacă pentru „scenariul" viitorului III autorul foloseşte modelul vîrstei de aur şi al raiului pe pămînt, în epilogul romanului, în acelaşi scop, el recurge la

motivul jertfei de construcţie şi al pietrei unghiulare implicate intens şi în modelul evanghelic al organizării bisericii creştine, şi în modelul masonilor, a cărui tradiţie izvorăşte în primul rînd din legenda -construirii Bisericii din Ierusalim. Cu toate că Iliuşa, băieţelul căpitanului Sneghirev este înmormîntat în curtea bisericii, şi nu „lîngă piatra noastră" cum a dorit el şi cum ar fi dorit şi tatăl său, ritualul de înmormîntare şi cuvîntul de rămas bun al lui Aleoşa se ţine la piatra respectivă. Aici este reluat motivul demnităţii umane de la începutul „cărţii" Pro şi contra, deci la fundamentul viitorului se pune jertfa copilului în numele dreptăţii, căci Aleoşa în cuvîntarea sa
Imaginea artistică multidimensională
22»
subliniază că grupul de copii s-a închegat datorită lui Iliuşa,. care „era un băieţel bun şi curajos, pentru care onoarea tatălui său s-a dovedit a fi ceva sfînt" şi cînd părintele fusese înjosit el s-a revoltat. Exemplul lui Iliuşa găseşte ecou în sufletul lui Kolea Krasotkin care spune: „Vreau să sufăr pentru omenire !“ Dorinţa lui Iliuşa de a presăra puţină pîine pe mormîntul său ca să vină vrăbiuţele să ciugulească, ca şi adresarea lui Sneghirev către fiul său mort, de repetate ori, prin cuvintele „milîi batiuşka" („tatăl meu drag“), însemnînd trecerea mortului în rîndul strămoşilor protectori, în spiritul credinţei populare slave, constituie alte mitolo- geme folosite în cadrul modelelor de reper ale recreării vieţii vii, ale valorilor autentice umane.

în calea unei interpretări obiective a Marelui inchizitor,. s-au ridicat adevărate noiane de prejudecăţi, care îşi află. sursa în scrisorile lui Dostoievski către Liubimov şi Pobe- donosţev, prejudecăţi legate de nişte intenţii antisocialiste declarate. Dar, în primul rînd, textul romanului poate să vorbească împotriva declaraţiilor şi să aibă (de fapt are), rolul decisiv ; în al doilea rînd, amîndoi erau pentru scriitor persoane oficiale şi momentul tactic trebuie luat în consideraţie, ca de altfel şi deosebirile de vederi care pot fi demonstrate şi, în al treilea rînd, comentariile publice şi scrisorile mai intime nu numai că admit interpretarea de faţă, dar o fac mai verosimilă. Este o inadvertenţă să reducem vederile lui Dostoievski la creştinism prin referiri la confesiunile lui, în care susţine că toată viaţa a fost „fiul credinţei şi al necredinţei", sau la V. Soloviov, care chiar în ultimii ani ai vieţii scriitorului, îl învinuia de lipsa credinţei în viaţa de apoi. Nici ideea dependenţei moralei de credinţă nu este pentru scriitor o axiomă, potrivit comentariilor sale, ateistul Ivan suferă-: „conştiinţa fără Dumnezeu este groaznică, poate (s. n.) să-l rătăcească pe om aducîndu-1 la imoralitate... Inchizitorul este imoral de la început, fiindcă, în inima lui, în conştiinţa lui s-a putut cuibări ideea arderii oamenilor ca o" necesitate"[n]. Tînărul prieten V. Soloviov, filozof şi poet, cu vederi apropiate celor teologice, a slujit, într-o oarecare măsură, ca prototip nu numai pentru Aleoşa, dar şi pentru: Ivan. Nu este întîmplător faptul că prototipul real al Marelui inchizitor (impactul cu sursele literare era şi mai vechi:

din perioada tinereţii — Schiller, iar apoi Hugo, A. Maikov, istoricul V. Prescott) a fost luat din istoria contemporană în persoana lui Don Carlos,

pretendentul sîngeros la tronul Spaniei, despre care se afirmă, în Jurnalul unui scriitor din martie 1876 : „Don Carlos este şi el rudă cu contele Chambord, este şi el cavaler, dar în acest cavaler se întrezăreşte Marele inchizitor. El a vărsat rîuri de sînge ad maiorem gloriam Dei şi în numele Maicii Domnului, preasfioasa apărătoare a oamenilor". Comentariul de la întrunirea literară ■din 30 decembrie 1879 defineşte pe Marele inchizitor ca un ateu care denaturează credinţa veche apostolică, pentru că „o îmbină cu scopurile acestei lumi" şi „sub înfăţişarea dragostei sociale pentru omenire apare de fapt dispreţul" [12]. Deci, exact cum am descifrat modelul viitorului II pe baza textului.

Principiile generale ale modelării universului artistic dos- toievskian se integrează în acest fel într-un sistem unic. Ac- ceptînd existenţa mai multor lumi, a diferitelor spaţii, potrivit geometriei lui Bolyai-Lobacevski, Dostoievski îşi potenţează gîndirea sa dialectică, înţelege mai profund adevărul concret al realităţii sub toate aspectele sale. Creatorul modernei teorii a relativităţii, Albert Einstein, a declarat unui colaborator : „Dostoievski îmi oferă mai mult decît oricare filozof sau om de ştiinţă, îmi oferă mai mult decît 'Gauss !“ [13]. Aceste cuvinte, ca şi altele spuse de marele savant, credem că pornesc de la realităţi artistice concrete şi anume de la constituirea universului artistic cu ajutorul mai multor modele care îi aparţin sau sînt împrumutate din alte universuri, jucînd roluri pur constructive. Orice arhetip, simbol sau semn, trecînd dintr-o sferă în alta, îşi schimbă calităţile, confirmă ceva nou şi, în acelaşi timp, respinge ceva. In acest fel şi minciuna poate deveni, pentru o clipă, adevăr '(cum spune un titlu de capitol din roman), după cum conform geometriei necuclidiene se poate întîmpla să se în- tîlnească două linii paralele. Prin aceasta nu se infirmă, ci, dimpotrivă, sînt confirmate formulele avansate pînă acum în vederea evidenţierii gîndirii şi artei specifice care a dat naştere romanului Fraţii Karamazov, formule remareînd corelarea personajelor pe baza principiului „este... nu este", deci prin identificare/respingere, prin aplicarea procedeului con
Imagine* artistică multidimensională

cesiei în dispută, «1 discreditării/omologării vocii personajelor, sau simultaneitatea multilateralităţii. Aceste evidenţieri se raportează însă la modelare prin tipuri de modele ca parte la întreg [14].

Modelul universului artistic al scriitorului ca şi modelele de sprijin sînt închegate în fluxul naraţiunii epice cu ajutorul miturilor-simboluri, al motivelor locale şi stilistice apar- ţinînd diferitelor straturi, evidenţiate deja aici în linii generale. Straturile formează imagini multidimensionale specifice realismului dostoievskian.

Comparînd cele două „cărţi" — Pro şi contra şi Călugărul rus —, ne dăm seama uşor că prima se distinge prin- tr-o forţă artistică rar întîlnită în toată literatura universală, pe cînd despre a doua nu putem spune acelaşi lucru. însemnările lui Aleoşa despre Zosima sînt mai palide din punctul de vedere al expresivităţii. Desigur, acest lucru nu se explică prin lipsa unui strat sau altul, ci în primul rînd, prin faptul că planul filozofic capătă o alură abstractă, di-

dactică. în spiritul polifonismului său, scriitorul impune, în această parte a romanului, maniera, stilul eroului, dar limba călugărului-narator (Aleoşa rămînînd doar formal intermediar) nu este intens încărcată de elementele semnificante ale limbajului auctorial cum se întîmplă de obicei în proza lui Dostoievski. Tezismul preceptelor religioase apare adesea arid, linear, fără nici un contrabalans, ca de exemplu afirmaţiile cu iz biblic, împrumutate, cu unele diferenţe, personajelor („totul este bine şi frumos pe pămînt, toţi sînt vinovaţi faţă de toţi, raiul este în noi înşine"). Bucuria vieţii enunţată pe patul morţii de tînărul frate al lui Zosima într-un extaz religios rămîne nerelevantă sau, mai degrabă, compromite ideea în sens pur uman. Chiar şi ideile proprii ale autorului pe care le considerăm valabile şi astazi, „împrumutate" unor «personaje nu tocmai potrivite, apar ca fiind •didacticiste. Acelaşi lucru se întîmplă cu astfel de idei, cardinale pentru întreaga viziune a scriitorului, cum sînt concepţia sa despre civilizaţia modernă, înstrăinarea omului din cauza izolării şi a indiferenţei, respingerea teoriei mecaniciste a mediului care transferă simţul responsabilităţii pe umerii altora, promovînd pasivitatea. Zosima, aşadar, pur şi simplu nu poate fi purtătorul de cuvînt intim al lui Dosto-

ievski, dogmatismul religios rămîne străin firii sale de artist şi de cugetător îndrăzneţ. Cunoaştem, de altfel, din corespondenţa scriitorului, că Pro şi contra a fost scris cu cel mai mare elan de creaţie, pe cînd Călugărul rus a fost redactat într-o stare de mare oboseală şi de plictiseală chiar.

Structura de cea mai mare adîncime a romanului dosto- ievskian se dezvăluie în motivul literar ; în el identificăm acel element al construcţiei care poate fi comparat cu stîlpii de susţinere. Locul central şi definitoriu al motivului literar în poetica scriitorului se explică prin faptul că el traversează şi uneşte toate modelele şi toate planurile sau straturile operei. Conceptul nostru de motiv literar are în vedere o unitate structurală ideatică şi artistică la nivelul viziunii generale estetice a operei. în acest fel se delimitează atît de noţiunea de temă, aparţinînd sferei conţinutului, cît şi de motivele de altă categorie şi de alt nivel, cum sînt motivele locale, obiectuale, psihologice şi stilistice, care cuprind structura fragmentului şi limba. Menirea diferitelor planuri se dovedeşte a fi crearea diverselor ipostaze ale motivului literar, care cuprinde deopotrivă stratul real-psiho- logic de bază ca şi pe cel filozofic, mitic, intelectual. Motivul literar care apare la nivelul perceperii nemijlocite prin motive locale şi stilistice, dezvăluie esenţa sa în sfera diferitelor modele care formează coordonatele etico-filozofice ale operei. Dinamica motivelor-straturilor-modelelor defineşte specificul imaginii multidimensionale, creează ţesătura organică, vie a operei. Imaginile obiectuale, motivele stilistice şi mitice la nivelul limbajului (observabile şi în limba obişnuită) nu pot fi identificate cu motivul literar ca expresie a viziunii generale şi a structurii globale. Motivele obiectuale pot fi reluate din arsenalul limbii standard, din mituri sau din literatură, cu sensul lor vechi sau cu un sens preschimbat, chiar contrariu, ele pot fi create din cuvinte-imagini prin repetiţie şi conotaţie. Suma de două sute de ruble oferită lui Sneghirev

nu este purtătoare a motivului literar al banului ca echivalent al valorilor autentic umane în societatea capitalistă (cum îl putem vedea în diferite variante la Shake- speare sau Balzac), ci al demnităţii umane copleşite de orgoliu şi umilinţă. Spre deosebire de romanul Idiotul, în care

suma de o sută de mii de ruble este purtătoare nemijlocită a motivului demnităţii-frumuseţii pîngărite, în capitolul Le- gămîntul, cele două sute de ruble, numai prin intermediul motivelor psihologice ale orgoliului-umilinţei, curajului-laşi- tăţii, bunătăţii sufleteşti-urii, recunoştinţei-jignirii se încheagă treptat, în dialogul Lisei cu Aleo.şa, în motivul literar premergător „cărţii" Pro şi contra, descoperind legăturile demnităţii umane în polaritatea dezgustului faţă de umiliţi şi a jertfei acceptate în numele lor. în capitolele următoare istoria lui Adam şi Eva („adulţii au muşcat din mărul oprit") şi Apocalipsul, motive de construcţie, la care recurge scriitorul, sînt piatra de boltă a motivului literar, iar Cain, ucigaşul fratelui său Abel, ca şi legenda fiului risipitor, apar numai ca generatoare de asociaţii, ca nişte comparaţii con- trastive, necuprinzînd decît analogii parţiale. Mecanismul artistic se află în permanentă mişcare, el nu încetează nici o clipă să funcţioneze. Aleoşa îşi exprimă îngrijorarea din cauza lui Dmitri şi a tatălui ; Ivan răspunde nervos că nu «ste păzitorul fratelui lor şi cercetează cu un zîmbet amar şi bănuitor, reacţia interlocutorului : „Aşa cum i-a răspuns Cain lui Dumnezeu cînd l-a întrebat despre fratele lui ucis ?“. Negînd această ipoteză, Ivan răspunde că nu are nimic de împărţit cu Dmitri, deci, ar însemna că nu are nici o legătură cu motivul uciderii lui Abel. Dar, în perspectivă, comparaţia nu este cu totul derutantă : chiar dacă nu apare ameninţarea fratricidului, ceva asemănător este presimţit de Ivan, care, conştient sau inconştient, vrea să se justifice.

Mijloacele artistice în sine, în mod abstract, nu pot fi ierarhizate valoric. O imagine unidimensională poate prezenta valoare estetică mult mai mare decît o alta, multidimensională. Totuşi, exemplul lui Dostoievski arată că bogăţia formei, caracterul multidimensional al imaginii, prezintă o valoare în plus. Cazul excepţional, fantasticul şi mitul, iz- vorînd dintr-o necesitate interioară a operei, potenţează forţa ci expresivă. Stratul filozofic descifrează sensurile dimensiunii real-psihologice, de bază, care, la rîndul ei, se proiec- tează în sfera mitului, înmulţind la infinit sursele expresivităţii.

Credem că nu sînt lipsite de importanţă concluziile noastre referitoare la locul central, la poziţia dominantă a moti

vului literar în poetica lui Dostoievski. Corelaţia dintre mit şi motiv fiind complementară, motivul poate sluji şi el mitu- lui-simbol ; cele două categorii se pot suprapune. Urmărind' viziunea generală a scriitorului, putem porni însă pe drumuri lăturalnice, înşelătoare, dacă ne vom orienta, în interpretare,, după miturile existente înaintea scriitorului. Critica mai veche, de esenţă metafizică, ca de pildă V. Rozanov sau N. Berdiaev, a interpretat unilateral, în multe privinţe chiar inadecvat, opera scriitorului, folosindu-se

de textul Marelui inchizitor. După Rozanov, Dostoievski se situează pe poziţiile teologiei, apără ideea căderii în păcat, a răsplatei divine pentru bine şi rău, misterul răscumpărării[15]. Berdiaev notează că „Dostoievski s-a străduit să cunoască răul şi în acest sens a fost un gnostic. Răul este totdeauna rău. Esenţa şi natura răului este interioară, metafizică şi nu exterioară, socială..." [16]. Această afirmaţie este contrazisă direct de capitolul Răzvrătirea, unde sursele suferinţei copiilor se află în violenţa şi asuprirea exterioară, în ultimă instanţă sociale.. Are dreptate Berdiaev cînd afirmă că omul, în concepţia lui Dostoievski, trebuie să urmeze drumul libertăţii, dar se îndepărtează de vederile scriitorului susţinînd : „Libertatea se transformă în robie, îl distruge pe om, care, răzvrătindu-se- în libertate, nu vrea să recunoască nimic superior omului- Dacă nu există nimic deasupra omului, nu există nici omul". Noi însă ne-am convins aici, pe baza sistemului şî ierarhiei motivelor (indicînd de fapt scara axiologică), că valoarea supremă, în ochii lui Dostoievski, este viaţa omului. Acest sistem autorizează de fapt ideea apărută ca atare în discuţia celor doi fraţi, cînd Aleoşa îi spune lui Ivan că „toată lumea trebuie să iubească viaţa mai presus de orice... mar presus ca logica, precum singur ai spus, chiar în pofida logi cii, căci numai aşa ai să-i înţelegi rostul". încrederea în orrr nu este, pentru Dostoievski, numai un derivat al credinţei, cu toate că el nu o dată se străduieşte să demonstreze că religia poate alimenta această încredere. Cea mai mare vină a lui Ivan este, ne dăm seama din structura romanului, indiferenţa, lipsa de dragoste pentru omul viu din preajma lui, şi crima admisă în gînd împotriva tatălui pe baza preceptului amoral că totul este permis. Nu este exactă, afirmaţia lui Berdiaev nici atunci cînd caracterizează corn-

poziţia Marelui inchizitor în felul următor : „Baza de construcţie a întregii legende o constituie cele trei ispitiri ale lui Hristos în pustiu, respingerea sau acceptarea celor trei ispitiri" [17]. Textul însă, sistemul motivelor mitice, destăinuie altceva, el indică subordonarea celor trei acte ale ispitirii, motivul literar avînd caracter istoric, cercetînd tainele existenţei umane în strînsă legătură cu ordinea socială.

Implicarea viziunii social-istorice, rolul dominant al stratului real-psihologic faţă de cel filozofic şi mitic, ne permite să calificăm imaginea artistică a lui Dostoievski ca fiind o imagine realistă autentică, multidimensională. Prin poetica romancierului rus, realismul îşi afirmă dreptul de a se referi la esenţa realităţii, nu numai în formele vieţii, ale verosimilului, dar şi în formele fantasticului şi mitului, ale imaginarului, pentru că în acest fel nu face nimic altceva, decît sporeşte resursele sale artistice.

Universul obiectual, spaţiul şi timpul

Structurat prin numeroase modele de sorginte real-psihologică, mitologică şi literară, universul artistic dostoievskian fiinţează, după cum am văzut, datorită evenimentelor excepţionale, personajelor preponderent tragice şi, nu în ultimul rînd, datorită dinamicii motivelor literare bipolare, contrastante. Acest univers este prin excelenţă uman, dominat de valori umaniste şi

nonvalori ; restul — totul — fiind subordonat, frustrat de autonomie. Natura şi nemărginirile cosmice, ambianţa protectoare/ameninţătoare a locurilor şi lucrurilor create dc civilizaţie, descoperirile ştiinţifice ş.a. îşi găsesc menirea numai în această perspectivă.

Universul literar-artistic se raportează în general — sau mai precis în majoritatea genurilor, a curentelor şi modalităţilor de creaţie — la universul real, avînd statutul de analog al acestuia. Realitatea nu rămîne însă decît referentul artei, pentru că arta defetişizează realitatea, o clarifică sub specie aeternitatis, impunînd umanul. Dostoievski declanşează programatic acest act al defitişizării cu o deosebită forţă.

Omul trăieşte printre oameni, altfel nu poate trăi — ne-o sugerează bunul simţ, evidenţa — dar această evidenţă este transformată de scriitor într-un adevăr moral-filozofic, în- tr-o premfisă a existenţei autentic umane. Romanul dostoievskian, creînd o lume fictivă, analogă cu realitatea, creează şi spaţiul şi timpul artistic, precum şi imaginea lucrurilor, fără a căror existenţă, în vid, personajele sale n-ar fi putut trăi. Sub dictatul statutului de analog al realităţii în opera scriitorului, şi natura, şi ambianţa obiectuală, şi spaţiile urbane sau interioarele unde se desfăşoară acţiunea operei, precum şi timpul recreat, accelerat sau încetinit, au dreptul

la existenţă independentă în paralel cu existenţa omului. Dar se pare că la Dostoievski nu se întîmplă astfel, şi obiect tele nu sînt decît semne pentru zămislirea acelei „vieţi vii“ a operelor, a destinelor şi stărilor spirituale în care este concentrată arta sa.

In ansamblu, universul dostoievskian produce o impresie puternică, specifică, mult diferită de universul altor scriitori. In urma lecturii parcă rămînem cu expresia ca atare, cu semnificaţia obiectelor, şi nu cu imaginea lor plastică. Acest univers ar fi, după unii, sumbru, cenuşiu, incolor sau, pur şi simplu, negru. Totuşi, asemenea păreri aparţin trecutului receptării, şi nici atunci nu erau singurele.

Apropiindu-ne astăzi de poetica imaginilor obiectuale şi a spaţiului la Dostoievski păşim pe un teren defrişat de cercetările moderne. Abordarea s-a făcut din mai multe puncte de vedere. Atenţia criticii a fost atrasă mai întîi de ambianţa urbană, de spaţiul vital al oraşelor mari şi al oraşelor provinciale, de stradă şi de piaţă, de interioarele unor case cu „ngsfîrşite etaje" (beskonecinoeta'ţnîi dom este o expresie folosită de Dostoievski cînd la Petersburg se construiau case cu 5—6 etaje, cu aproape un veac înaintea apariţiei zgîrie- norilor). S-au făcut apoi referiri la spaţiile închise şi la cele deschise ca forme primordiale cu anumite semnificaţii. în centrul ultimelor cercetări se află problema funcţionalităţii atît în abordarea universului obiectual, cît şi a spaţiului şi timpului[1].

Se vorbeşte pe drept despre un univers obiectual romanesc de tip balzacian. Recreînd totalitatea unei lumi obiectuale, proza realistă a secolului al XlX-lea prezintă universul lucrurilor în coordonatele lui reale absolute, independente de om, cu toate că acest univers apare ca rezultatul muncii

omului. în lumea burgheziei înfloritoare, valorile materiale devin autonome, fiind capabile să însumeze, să echivaleze chiar valorile umane ; cu alte cuvinte, să se transforme în fetişuri. Demistificînd fetişizarea, Balzac o face prin recrearea unei lumi obiectuale suverane, extrem de variate, plastică şi colorată, care joacă, pînă la urmă, un rol important în afirmarea mediului determinant. Relaţia om-obiect este aici totuşi dialectică, contradicţiile vieţii reflectîndu-se direct în analogul artistic.

La Dostoievski situaţia se schimbă. Universul lui obiectual nu se poate închipui în stilul romanului clasic, în al unui Balzac, Dickens, Goncearov, Tolstoi. In acest sens ne obsedează un film turnat după un scenariu pe baza romanului Idiotul cu imagini stop-cadru, sculpturale, care recreează secolul al XIX-lea rus prin multitudinea detaliilor veridice prezentînd fotografic adevărate modele literare de realism crîtic, lăsînd însă pe dinafară lumea lui Dostoievski.

Poate că la Dostoievski lipseşte pur şi simplu universul obiectual şi, în acest caz, are dreptate Natalie Sarraute cînd spune că „romanul nu oferă lucrurile, ci semnele lor“, sau adepţii structuralismului, care sînt mai aproape de adevăr cînd susţin că la Dostoievski nu apar semnele lucrurilor, ci semnele funcţiilor acestora. Iată cum este formulată această idee de Alexandr Ciudakov : „In universul concret al operei, obiectul artistic este angrenat în torentul evenimenţial, în dialog, în scene [...] 1) Obiectele sînt prezente, dar ele sînt facultative şi plasate la periferia naraţiunii ; 2) obiectele, de asemenea, facultative, ies la iveală din cînd în cînd în text. Obiectualitatea lor este însă falsă, ele nu sînt decît semnele lumii interioare. In ambele cazuri, obiectele prezente în text sînt dematerializate.

în conştiinţa creatorului fiinţează o anume realitate interioară care se obiectivează în procesul elaborării operei. Proiectarea ei în spaţiul artistic figurat nu este o apariţie în lumea reală a unui fenomen finit, preexistent. Transcenderea spiritualului este un proces în care lumea interioară se izbeşte de cea exterioară, pătrunsă în ea, de unde devine purtătoare a însemnelor lumii exterioare" [2].

Ni se pare că nici excluderea ambianţei naturale şi obiectuale ca atare din universul artistic dostoievskian, nici considerarea ei ca scop în sine, ca o existenţă paralelă neutră, sau aproape neutră, faţă de personaje, nu ne permite să identificăm atmosfera, fluidele, culoarea, relieful acelei lumi aparte asupra căreia s-a imprimat personalitatea creatorului. Originalitatea scriitorului nu se ascunde sub nici una din extremele menţionate mai sus. Universul obiectual, spaţiul ii timpul

în primul rînd, universul artistic dostoievskian, ca şi al altor romancieri din secolul trecut, are o geografie a sa, chiar identică sau analogă cu geografia Rusiei şi a unor ţinuturi din Europa occidentală. Din zece romane ale scriitorului, în şase acţiunea se desfăşoară la Petersburg (Oameni sărmani, Dublul, Umiliţi şi obidiţi, Crimă şi pedeapsă, Idiotul, Adolescentul) ; în trei — în provincie (Amintiri din casa morţilor, Demonii, Fraţii Karamazov) şi, ca

excepţie, numai în Jucătorul, în altă ţară (în Germania). E drept că în ultimele romane mari sfera acţiunii cuprinde şi spaţii vest-europene, iar acţiunea nuvelei Visul unui om ridicol se petrece în Grecia. Microromanele şi nuvelele în ansamblu prezintă preponderent peisajul urban al capitalei.

Petersburgul este prezent şi la alţi scriitori ruşi ai timpului, de exemplu în romanul Oblomov al lui Goncearov. Scriitor de tip balzacian, în ceea ce priveşte prezentarea ambianţei materiale a vieţii, Goncearov reproduce universul obiectual ca o existenţă autonomă, independentă. Acest univers nu este rupt de om, dimpotrivă, îi determină pînă la urmă destinul, fiind purtător al unor legităţi sociale şi naturale, dar prezintă şi valori artistice în sine : descrierea moravurilor, a împrejurărilor în care acţionează eroii, a naturii etc. Funcţia simbolică a imaginilor obiectuale, importantă şi la Goncearov, nu este pusă în mod exclusiv în slujba plăsmuirii personajelor.

La un moment dat, în naturalism, prezentarea lumii materiale este chiar detaşată de existenţa umană (ca valoare şi ca semnificaţie), devine un factor care diminuează, parţial anihilează poziţia dominantă a personalităţii umane în operă. Impresionismul, dar mai ales simbolismul, nemaivorbind de unele curente postsimboliste, marchează un nou statut în ceea ce priveşte imaginea realului obiectual, reducînd rolul acestuia la sugerarea-exprimarea-semnalizarea unei realităţi superioare înţelească foarte diferit.

Dostoievski se dovedeşte, fără îndoială, şi aici un precursor al modernităţii. Poziţia sa nu se confundă însă cu nici una din poeticile menţionate, nici cu realismul de tip balzacian, nici cu orientările moderniste. Parcă înglobează ambele poetici, situîndu-se totodată la polul opus naturalis

mului. în orice caz, lungile descrieri ale lui Zola, considerate lipsite de semnificaţie estetică, îi repugnau lui Dostoievski.

Este un lucru cert, cu toate că pentru unii încă paradoxal, că Dostoievski în esenţă n-a dat, în descrierea universului obiectual, mai puţin decît ceilalţi reprezentanţi ai realismului rus. Ceea ce au dat Turgheniev, Tolstoi şi Goncearov prin descrierea „cuiburilor de nobili" şi a Petersbur- gului aristocratic, a dat şi Dostoievski în prezentarea oraşului modern, a ambianţei petersburgheze democratice. Pînă la urmă, de la cine cunoaştem mai bine Petersburgul modern, de la Goncearov sau de la Dostoievski ? Răspunsul este de ordinea evidenţelor : Dostoievski, ca nimeni altul pînă la el, cuprinde în romanele şi nuvelele sale totul : străzile, pieţele, canalele, casele, edificiile publice, ceaţa, ploaia măruntă, la- poviţa şi ninsoarea, vîntul usturător, soarele, cerul, nopţile albe şi multe alte atribute ale Petersburgului. începînd cu primele romane şi cu nuvelele (în primul rînd uimitoarele Nopţi albe), cu schiţa fantastică şi totodată eseu topografic, Visuri petersburgheze, şi pînă la operele maturităţii, oraşul de pe Neva apare în toate ipostazele, expresiv, cu o plasticitate cinetică şi o infrastructură pe care încă nimeni nu le-a surprins.

La fel ca oraşele provinciale sau cele vest-europene din Jucătorul şi ca unele scene din romanele Idiotul, Demonii, Adolescentul, Fraţii Karamazov, tabloul Petersburgului apare cu determinări urbanistice reale, cu arhitectura specifică, cu „lumea" obiectelor generatoare de atmosferă. Citǎm cîteva

secvenţe de descrieri pentru a avea posibilitatea să le surprindem trăsăturile specifice. în romanul Dublul, eroul, fiind alungat din bogata casă Berendeev, se trezeşte în stradă:

„Toate orologiile din Petersburg care arată şi vestesc curgerea vremii bătuseră de miezul nopţii cînd Goliad- kin o luă în neştire pe cheiul canalului Fontanka, în apropiere de podul Izmailovski, căutînd să scape de duşmani, de persecuţii [...]. Era o noapte îngrozitoare, o noapte de noiembrie, umedă, pîcloasă, cu ploaie măruntă şi fulgi de zăpadă ; o noapte aducătoare de dureri de măsele, guturaiuri, friguri, anghine, febre de tot felul, într-un cuvînt, bogată în darurile unui noiembrie pe- tersburghez. Vîntul şuiera pe străzi, stîrnind valuri turbate

pe apa întunecată a Fontankăi pînă pe deasupra belciugelor cheiului şi încercînd cu furie rezistenţa felinarelor scheletice, înşirate de-a lungul trotuarului, care, la rîndul lor, ţineau isonul acestui urlet cu scîrţîitul lor subţire, pătrunzător ; era un interminabil şi pătrunzător concert de scrîşnete şi tînguiri, atît de cunoscut oricărui locuitor al capitalei. Ploua şi ningea. Trîmbele de ploaie, repezite de rafalele vîn- tului, izbeau aproape orizontal, ca dintr-un furtun de incendiu, împungînd şi plesnind obrazul bietului domn Goliadkin cu mii de ţepi şi de şfichiuri usturătoare. In tăcerea nopţii, întreruptă din cînd în cînd de huruitul îndepărtat al unei trăsuri, de urletul vîntului şi de scîrţîitul felinarelor, răsuna trist clipocitul şi murmurul apei ce se scurgea de pe acoperişuri, marchize, cornişe şi din burlane pe granitul trotuarului. De jur împrejur nu se vedea ţipenie de om ; de altfel, era şi firesc pe o vreme ca asta" [3].

în acest text al tînărului Dostoievski referitor la statutul ambianţei urbane prezentate în perspectiva narativă a povestitorului observăm că tabloul se distinge prin detalii absolut veridice şi caracteristice printr-o compoziţie unitară. Descrierea egalează modelele create de alţi romancieri realişti ai timpului sub aspectul plasticităţii imaginilor. Textul nemarcat cu alte caractere de literă confirmă acest lucru în întregime, ca şi detaliile care urmează : „Un galoş, desprin- zîndu-se din cizma dreaptă, a rămas înfundat în noroiul şi în zăpada trotuarului", dar Goliadkin nu observă, cum nu observă nici faptul „cît anume a stat el pe borna trotuarului".

Peisajul urban descris în numele naratorului impersonal este supus unui proces de obiectivare prin cuvintele tipărite prin cursive. O tendinţă contrară, o tentă de subiectivizare apare tot în limbajul naratorului şi mai ales prin cuvintele şi impresiile eroului înglobate în acest limbaj. Această tendinţă se datorează introducerii „ochiului" povestitorului şi al eroului ; mai mult : se tinde spre o identificare în peisajul urban a stării sufleteşti a lui Goliadkin, care de la bun început, la ieşirea în stradă, „porni în goană undeva spre aer, spre libertate, încotro vedea cu ochii" şi ...ajunsese pe strada descrisă în locul citat. Cuvintele tipărite spaţiat, ca şi cîteva menţiuni necitate pînă acum de noi : Goliadkin „era distrus

cu desăvîrşire“ ; „se mai îndreptă din spate, scutură fulgii de zăpadă care formează o crustă albă pe guler, pe pălărie, pe manta, pe cravată, pe cizme şi peste tot; dar nu putuse înlătura sentimentul ciudat de nelinişte, tulbure şi persistent, simţindu-i tot mai mult apăsarea". Ultima frază ne oferă o mostră şi de plasticitate în descrierea obiectivă a lucrurilor, şi de asociere, aici, nu numai contrapunctică, dar şi stranie, care se face prin alăturarea acţiunii de scuturare a zăpezii (presupus albă) şi dorinţa persistentă de a scăpa de neliniştea tulbure. Trăirile interioare însă, aici şi în altă parte, nu dematerializează lucrurile, nu afectează plasticitatea lor, dimpotrivă, o sporesc.

Nota specifică a universului obiectual dostoievskian se constituie, în primul rînd, din intensa lui angrenare în viaţa spirituală a eroilor, în planul psihologic al romanului. în Crimă şi pedeapsă, chiar din primele pagini, oraşul apare cu foarte multe însemne materiale, detalii plastice şi cu „acea putoare specifică din timpul verii, binecunoscută oricărui locuitor al Petersburgului", deci, obiectivat. în acelaşi timp însă acţionează angrenarea. Iată cum e descrisă ieşirea în oraş a lui Raskolnikov, nemîncat, sleit de puteri şi incertitudine :

„Era atît de prost îmbrăcat, încît altul în locul lui, fie chiar un om deprins cu haine mizere, desigur că s-ar fi ruşinat să iasă în stradă, ziua, cu astfel de zdrenţe. De altfel, cartierul era atît de sărăcăcios, încît arfi fost greu să se mire cineva de orice fel de straie. Vecinătatea pieţii Sennaia, numeroase localuri dubioase şi populaţia, alcătuită aproape numai din lucrători, mici meseriaşi, îngrămădită în străzile şi ulicioarele acestui cartier din centrul Petersburgului, scotea uneori la iveală, împestriţînd decorul, figuri atît de stranii, încît nu te mai putea mira să întîlneşti una cît de ciudată. Iar în sufletul tînărului nostru se adunase atît amar de dispreţ, atîta ură, încît, în pofida sensibilităţii sale exagerate, caracteristică la acea vîrstă, nu se ruşina cîtuşi de puţin de zdrenţele pe care le purta. Altceva ar fi fost dacă s-ar fi întîlnit cu prietenii sau cu colegii de altădată, pe care, în genere, îi ocolea... Cu toate acestea, cînd un beţiv — care, cine ştie din ce pricină şi încotro, era dus în clipa aceea pe stradă într-o haraba cu un cal uriaş de povară —

3i strigă : «Hei, tu, pălărier neamţ !», răcnind cît îl ţinea •gura şi arătîndu-1 cu degetul, tînărul se opri locului şi duse mîna la pălărie cu un gest febril. Era un ţilindru cumpărat de la Ţimmerman, dar ponosit, decolorat, numai găuri şi pete, fără boruri şi strîmbat caraghios într-o parte. Şi îl •cuprinse nu ruşinea, ci un sentiment cu totul diferit, aproape spaimă" [4].

Descrierea cartierului petersburghez nu excelează aici prin •detalii plastice, cel puţin la început, ci prin generalizare substanţială, specifică, pusă neîncetat în balanţă cu perceperea Impersonală a naratorului sau a unui

martor a lumii şi, mai ales, cu starea sufletească a eroului. De fapt, prima parte a fragmentului citat reprezintă fundalul din care, în a doua parte, se desprinde figura beţivului care se adresează lui Raskolnikov numindu-i „pălărier neamţ". Descrierea devine aici precisă, colorată (în original, în loc de pălărie decolorată apare cuvîntul rîjaia — „roşcată"), plastică nu numai ca scop în sine sau ca o concretizare a îmbrăcăminţii mizerabile, ci şi din cauză că pălăria de modă europeană devine un motiv local obiectual polivalent. Gluma sau chiar batjocura puternic contrapunctată (remarca „urlă un beţiv" !) sugerează deja izolarea de oameni a lui Raskolnikov din cauza crimei plănuite. în conştiinţa sa însă, în monologul interior unde apare imediat, ca o explozie, reacţia la batjocură, el nu se simte lezat de dispreţul cu care i se adresează, ci îngrijorat din cauză că nu a prevăzut acest amă-nunt atît de important pentru acţiunea sa, că nu s-a gîndit la pălăria caraghioasă care bate la ochi.

Putem reţine de pe acum că angrenarea universului obiectual se face pe mai multe linii, dintre care cele mai importante sînt viaţa interioară a eroilor, acţiunea epică cu sus- pens şi construcţia motivelor. Acest proces, pentru că este vorba de un proces dinamic, alert, produce la rîndul său o stare de continuă mobilitate, de mişcare (de unde falsa impresie că lumea materială devine o anexă, derivă din stări spirituale), fără să afecteze însă nici existenţa acestui univers obiectual (doar din motive artistice bine determinate, cum ar fi contrastul dintre un fundal mai şters şi o imagine-cheie puternic marcată), nici claritatea contururilor, nici plasticitatea.

Spre deosebire de subiectivitatea romantică, conştiinţa receptoare şi psihologia nu dizolvă aici lumea obiectuală, ci deseori o potenţează. Cu ocazia primei vizite la bătrîna cămătăreasă, a „repetiţiei" acţiunii sale, Raskolnikov, pus pe recunoaştere, observă tot, căci ochiul său este prezent in descrierea făcută în numele naratorului :

„Odaia în care pătrunse tînărul avea tapet galben, per- deluţe de muselină, muşcate la ferestre şi, în clipa aceea, era luminată din plin de razele soarelui la asfinţit. «Şi atunci soarele o să lumineze tot aşa !»... îi trecu involuntar prin minte, în timp ce-şi rotea grăbit privirile prin odaie, ca să studieze şi să memoreze, pe cît era cu putinţă, aşezarea lucrurilor. Camera nu avea însă nimic deosebit. Mobila de lemn galben, foarte veche, era alcătuită dintr-un divan cu spătar uriaş, bombat, o masă ovală în faţa divanului, o toaletă cu oglinjoară între cele două ferestre, cîteva scaune înşirate de-a lungul pereţilor şi două-trei poze ieftine, în rame galbene, reprezentînd nişte domnişoare nemţoaice cu porumbei în mîini. Asta era tot".

Acest text prezintă ambianţa interiorului după aceleaşi principii de bază după care i se oferă cititorului „decorul" scenei de pe stradă în primul fragment citat de noi din Crimă şi pedeapsă : angrenarea lumii obiectuale în desfăşurarea epică, raportarea la starea psihologică, investirea cu sensuri conotative puternice, simbolice, în vederea construirii motivelor literare. Acest ultim aspect se leagă aici de „razele soarelui la asfinţit[44] — însemnul motivului vîrstei de aur, contrapus crimei, secundîndu-se ca două extreme.

Fraza : „Şi atunci soarele o să lumineze tot aşa !", prin elementul de recurenţă şi subliniere, construieşte motivul vîrstei de aur, contrapunîndu-1 în acelaşi timp motivului crimei, semnalizate prin cuvîntul atunci.

Dostoievski, în mod programatic şi declarat, refuză să devină un scriitor de moravuri. El recurge la descrieri numai sub îndemnul prerogativelor majore ale unei noi poetici. în spiritul acestei poetici este oferit cititorului şi universul obiectual, a cărui prezentare nu rămîne, în general, sub nivelul nici unui romancier din secolul trecut. Totuşi, cantitativ, asemenea descrieri sînt mai rare la el, dar nu sînt excepţii. Salonul generalului Epancin, casa lui Rogojin, spaţiile urbane

şi interioarele în genere, şi chiar peisajele (foarte puţine, de altfel) merită să fie puse în evidenţă în toată frumuseţea lor. Peisajele — amintirile puternic colorate, psihologizate, pă- -trunse de un profund lirism sînt încredinţate unor eroi ca Mîşkin sau Aleoşa Karamazov. Aceste peisaje stau mărturie că nici poezia nu era străină scriitorului.

Părăsind romanul de moravuri, Dostoievski a creat o nouă formă de roman cu un complex de dominante social- psihologice şi filozofice. Drept consecinţă, s-a redus în economia romanului său ponderea cantitativă a descrierii lumii materiale. Dacă decupăm din romanul Fraţii Karamazov trei capitole (Fraţii au prilejul 'să se cunoască mai îndeaproape, Răzvrătirea, Marele inchizitor), făcînd parte din cartea a cincea, Pro şi contra, a părţii a doua (aproximativ cincizeci de pagini), descrierea locului acţiunii, a discuţiei dintre Aleoşa şi Ivan (separeul restaurantului „Metropol", mîncărurile comandate) ocupă mai puţin de o pagină şi aceea pe jumătate consacrată dialogului. Exprimarea indirectă a punctului de vedere al fraţilor în descrierea naratorului nu ştirbeşte plasticitatea şi veridicitatea tabloului expresiv la nivelul unui mare stil realist: „De fapt, masa ocupată de Ivan nu se afla într-un separeu, ci era aşezată în colţul de lîngă fereastră, despărţit de restul încăperii prin- tr-un paravan ; cei care şedeau acolo erau feriţi de orice privire indiscretă. Era prima sală de la intrare, unde se afla şi bufetul instalat de-a lungul unui perete. Ospătarii forfoteau necontenit încolo şi-ncoace. Nu se zărea decît un singur consumator, un bătrînel, după aspect militar în rezervă, ca- re-şi bea ceaiul într-un ungher. în schimb, celelalte saloane erau pline de freamătul obişnuit al localului, se auzeau ţipete, dopurile săreau, pocnind asurzitor, bilele se ciocneau pe masa biliardului, orga vuia. Ivan, după cît ştia Aleoşa, nu punea aproape niciodată piciorul în restaurantul acela şi, în general, nu prea era amator de asemenea locante ; prin urmare, intrase acolo numai în speranţa că se va putea întîlni cu Dmitri, după cum îi trimisese vorbă. Dmitri însă nu venise" [5].

în original tonul este ceva mai reţinut, detaliile, pe alocuri, capătă precizie (de pildă, propoziţia : „se auzeau ţipete, do

purile săreau, pocnind asurzitor" în traducerea ad litteram sună : „se auzeau

strigăte de chemare, desfacerea sticlelor de bere"), cu alte cuvinte elementele specifice ale expresivităţii devin mai pregnante. în tot restul textului, pe parcursul celor trei capitole, universul obiectual apare mai esenţializat, mai puternic angrenat : scenele cu copiii povestite de Ivan (Bulgaria de sub turci, moşia generalului rus), Sevilla medievală, ambianţa urbană unde este plasată legenda Marelui inchizitor, cuprind şi imagini obiectuale concrete, dar mai ales spaţii şi obiecte-simboluri. înainte de a ne apropia de aspectul funcţionalităţii spaţiului, va trebui să relevăm bogăţia universului obiectual la Dostoievski concretizată nu atît în gama largă coloristică a acestui univers, cît în precizia culorilor şi în folosirea cu mare rafinament a clarobscurului.

Destul de răspîndită a fost, pînă nu demult, părerea că universul lui Dostoievski este monocolor, cenuşiu. Cercetările din ultimul timp au infirmat şi această părere[6]. Fără să fie contestată importanţa culorilor închise, a nuanţelor alb-negru : negru, cenuşiu, cenuşiu închis, maroniu închis şi a purtătorilor acestor culori : ceaţă, noroi, zgură, fum etc., s-a arătat rolul altor nuanţe, nu puţine la număr. Drept exemplu, citǎm un fragment de peisaj din amintirile eroinei Oamenilor sărmani: „în ceasul acela o zbugheam pe nesimţite de-acasă şi mă duceam să privesc îndelung faţa lacului. Jos, pe mal, ardea cîte un braţ de vreascuri strîns de pescari, şi flăcările se oglindeau pînă departe în apă. Cerul era de un albastru rece, tivit pe margini cu roşu aprins, care pălea din ce în ce. Apoi răsărea luna ; aerul era atît de limpede, că se auzea orice zgomot, cît de slab : foşnetul aripilor unei păsări speriate, cîntecul păpurişului fremătînd sub adierea blîndă a vîntului, plescăitul apei în care se zbenguiau peştişorii. Din apa albastră se ridica uşor un abur albicios, străveziu. Zarea se întuneca, totul se cufunda în neguri, în timp ce lacurile din apropiere — barca, malul, ostroavele — se desluşeau, dimpotrivă, atît de viu, de parcă ar fi fost anume dăltuite" [7].

Culorile din acest peisaj, îndeosebi albastru-alb şi roşu, sugerează viaţa plină a eroinei cînd era o fetişcană, viaţă care contrastează cu prezentul cenuşiu al eroilor, ce apare

descrisă în roman în tonurile adecvate, respectîndu-se legile contrastului pe plan global şi ale clarobscurului pe plan local.

Maestru al clarobscurului şi al contrastelor, Dostoievskî foloseşte, deseori, în descrierea unor scene, şi contrastele de culori. De pildă, în redarea scenei în care brutalul Mikolka ucide calul (visul lui Raskolnikov în ajunul săvîrşirii crimei), autorul foloseşte pe larg paleta roşu-negru, îmbinare care sugerează vărsare de sînge, — moartea. Negrul apare în fundal : „ziua era cenuşie, aerul greu, înăbuşitor", orăşelul era deschis din toate părţile şi numai departe, la capătul pămîntului „orizontul părea tivit de dunga neagră a pădurii". Din clipa declanşării acţiunii predomină culoarea roşie : oamenii ieşiţi din cîrciumă erau „nişte mujici zdraveni, beţi morţi, cu cămăşi roşii şi albastre“, Mikolka avea „faţa cărnoasă, roşie ca sfecla", printre invitaţii lui — o „muiere zdravănă şi rumenă, îmbrăcată în stamba roşie ca focul", în momentul cînd

copilul împreună cu un bătrîn vrea să salveze căluţul, apare culoarea albă : „el se repede la bătrînul cel cărunt, cu barba albă“ ; în punctul culminant, din nou roşu : „Cîţiva flăcăi, roşii şi beţi" ca şi Mikolka, îl ajută să omoare mîrţoaga.

în descrierea crimei lui Raskolnikov, la început culoarea roşie nu apare deloc ; doar purtătorul ei — sîngele, care revine de mai multe ori. Roşul apare atunci cînd făptaşul apucă să strîngă „roadele" şi începe să se îngrozească : „în adevăr, găsi acolo o lădiţă destul de mare, ceva mai lungă de şaptezeci de centimetri, cu capacul bombat, îmbrăcată în safian roşu şi împodobită cu ţintişoare de oţel. Cheia zimţată se potrivea la broască şi o deschise numaidecît. Deasupra, învelită într-un cearşaf alb, se afla o haină de postav roşit îmblănită cu iepure ; dedesubt — o rochie de mătase, apoi un şal, iar mai jos, pînă la fund, nu părea să fie decît tot soiul de boarfe. Mai întîi, Raskolnikov încercă să-şi şteargă mîinile de sînge pe postavul roşu al hainei. «Tot e roşu, şi pe roşu sîngele nu se cunoaşte, se gîndi el, apoi îşi veni în fire. Doamne, nu cumva îmi pierd minţile ?» îşi zice îngrozit".

Acumularea treptată a roşului, cu un singur contrapunct în alb (un cearşaf protector), şi declanşarea lui în sfîrşitv

cînd eroul ajunge în pragul demenţei, abia putînd suporta povara crimei, se dovedeşte de un mare efect şi, totodată, «xemplifică un procedeu caracteristic pentru arta scriitorului

– acumulare — declanşare bruscă.

Semnificaţiile roşului sînt multiple şi antinomice. în romanul Umiliţi şi obidiţi un meseriaş tîmplar are expus în- tr-o fereastră „un sicriu roşu“. Culoarea sîngelui înseamnă nu numai moarte, ci şi — chiar în primul rînd — viaţa, sănătatea, pasiunea. Şi, bineînţeles, în romanele scriitorului gă- •sim multe cazuri pentru a exemplifica o atare semantică.

în afară de grupurile de culori închise şi roşu (aceasta ■din urmă se află pe primul loc la Dostoievski, depăşind de peste două ori pe Lermontov şi simţitor pe Puşkin, Gogol, Tolstoi), romancierul recurge deseori la albastru deschis şi roz, precum şi la galben (în această privinţă îl depăşeşte uşor pe Tolstoi, de două ori sau ceva mai mult pe Puşkin, Ler- montov şi Gogol, dar foloseşte de cinci ori mai puţin auriu decît Lermontov). Semnificaţiile acestor culori sînt particulare, iar cercetările de pînă acum nu s-au soldat cu rezultate •spectaculoase.

Datele statistice ne arată că Dostoievski, în comparaţie cu alţi scriitori, foloseşte mai puţine epitete coloristice (de trei ori mai puţine decît Turgheniev sau Tolstoi — dar aceştia din urmă de cinci ori mai puţin decît Derjavin). Cifrele din tabelele întocmite de Serghei Soloviov care indică numărul, frecvenţa determinărilor coloristice pe o coală de autor, îl situează pe Derjavin — poet nu numai clasicist, dar •şi cîntăreţ al bucuriilor vieţii şi autor de pasteluri detaliate •cu o imagistică somptuoasă —, pe primul loc cu o frecvenţă de 96,8, Baratînski se află pe locul 4 cu 32,0, Puşkin pe locul 5 cu 30,6; urmează Trediakovski şi Lermontov, iar apoi : 8. Turgheniev — 21,4 ; 9. Tolstoi — 19,8 ; 10. Dostoievski — 7,2. Unele concluzii s-ar putea trage de

aici despre maniera „picturală" a unuia sau altuia dintre scriitori, precum şi despre părăsirea modalităţii picturale în general. Un lucru rămîne cert : frecvenţa culorilor în sine nu determină valoarea artistică. Şi totuşi, ipoteza potrivit căreia acţiunea dramatică elimină caracteristicile amănunţite şi culorile, poate să aibă, cel puţin parţial, acoperire. în orict caz,

Shakespeare se află, se pare, la acelaşi nivel cu Dostoievski : Hamlet — 6,0, Othello — 10,0 unităţi coloristice pe coală de autor[8].

într-un plan mai general, se poate spune că în redarea ambianţei obiectuale Dostoievski, de dragul verosimilităţii» accentuează specificitatea detaliilor, ca apoi, sau de la bun început, să încarce unele dintre ele cu semnificaţie generală afectiv-ideatică, cu sensuri simbolice. Rămîne, deci, de investigat mecanismul semnificaţiilor.

Să ne apropiem din exterior de spaţiile romaneşti, bazîn- du-ne pe categoriile elaborate în albia psihanalizei moderne şi a structuralismului. Operaţia criticii cu aplicarea noţiunii de spaţiu închis, mai puţin spaţiul deschis, a devenit prioritară sau chiar la modă în unele cercuri ale exegeţilor. Pe urmele lui Bachelard şi cu fructificarea rezultatelor unor cercetări structuraliste, Gilbert Durând ne oferă un cadru general cuprinzător, un sistem de spaţii de sorginte mitologică, cu semnificaţii primare bine definite. Spaţiul închis e claustrare, moarte, dar poate să se transfere şi în apărător al omului[9].

în plan global, structura de bază a Amintirilor din Casa morţilor este aceea a spaţiului închis. închisoarea aşezată la marginea unei fortăreţe instituţioneaza un univers aparte, cu legi proprii, diferite de legile societăţii „libere". Diferite ? Nu este oare acest spaţiu închis o variantă a vieţii „libere" ?

Spaţiul închis din Amintiri din Casa morţilor nu se prezintă ca o citadelă, nu este înconjurat de ziduri de piatră sau de gratii, dar aşa cum este, egalează o izolare absolută, în loc de pereţi, temniţa avea gard de pari înalţi, ascuţiţi : „Dacă priveai prin crăpăturile gardului împrejmuitor, nădăjduind să
răzbeşti cu ochiul în lumea dinafară, nu ţi se arăta
decît un petic de cer şi un val de pământ acoperit cu buru
ieni, pe a cărui creastă se plimbau santinelele zi şi noapte, înainte şi înapoi, în pas măsurat, şi te încerca gîndul că vor trece ani după ani şi te vei
întoarce mereu la cîte o crăpătură dingard şi vei vedea
acelaşi val, aceleaşi santinele şi

acelaşi petic de cer — nu cerul de deasupra temniţei, ci cu totul alt cer, îndepărtat, liber“ [10].

Dincolo de gardul de lemn este Siberia, taigaua şi, înainte de toate, lanţurile (cătuşele se scot numai ocnaşilor morţi) şi santinela, din cauza

cărora nici comunicarea cu exteriorul (ieşiri la muncă) nu desfiinţează izolarea.

închisoarea-ocnă are un referent : realitatea socială a timpului, ale cărei legi sînt transferate şi defetişizate în Casa morţilor. Ocna pentru unii este chiar mai uşoară decît viaţa „în libertate". Unele izvoare ale vieţii — munca, atunci cînd are sens, arta, compasiunea pentru confraţii suferind cel mai greu — nu lipsesc nici de aici. Nici nu ar putea să fie altfel : doar oamenii cei mai buni ajung aici.

Casa morţilor este, la rîndul său, referentul vieţii în libertate. în aceasta constă, mai mult ca sigur, izbînda artistică supremă a simbolului. La fel apare spaţiul închis şi la Camus în Ciuma, sau la prozatorul transilvănean interbelic Aladăr Kuncz în Citadela neagră.

Modelul vieţii din casa morţilor şi, prin el, viaţa „liberă", sc asociază cu un alt spaţiu închis de o superioară generalizare — iadul. Baia de aburi unde se spală în comun deţinuţii încătuşaţi îi prilejuieşte autorului următoarele reflecţii : „Pe laviţe vedeai ridicîndu-se şi coborînd vreo cincizeci de măturici ; după ce se expuneau la abur fierbinte, se loveau cu ele pînă ameţeau. Aburii se îngroşau mereu şi aerul devenea tot mai încins, încît, la un moment dat, avui senzaţia că mă aflu în dogoarea unui cuptor. Gloata aceasta striga, zbiera, şuiera şi hohotea în zornăitul aprig a o sută de lanţuri în continuă frămîntare [...] Atunci mi-a trecut prin minte că dacă ne va fi sortit cumva să nimerim vreodată cu toţii în iad, era de ajuns să ne privim acum în baie, ca să ştim cum aveam să arătăm acolo".

Prin asocierea diferitelor spaţii închise se creează o încărcătură afectiv-ideatică explozivă, de respingere a frustrării omului de libertate. Acel petec de cer liber de la începutul romanului, de care am amintit mai sus, are o „rimă" în finalul cărţii : eliberarea povestitorului constituie, printr-un profund sens simbolic, un contrapunct al Casei Morţilor şi a tot ce semnifică aceasta la rîndul ei.

Universul obiectual, spaţiul şi timpul

245

In opera lui Dostoievski întîlnim frecvent spaţii închise neprimitoare, vrăjmaşe omului, generînd sentimentul sechestrării sau chiar sechestrarea, dacă nu şi neantul. Cămăruţa lui Raskolnikov, supranumită întîi „cămară" şi comparată apoi cu un dulap, înseamnă atît de mult, că fără ea n-am fi înţeles personajul, frustrarea şi revolta sa, dar nici blestemul izolării şi al crimei.

Ca de atîtea ori, romancierul ne oferă şi aici împreună •cu spaţiul de existenţă a eroului şi metapoetica artei sale : Raskolnikov se destăinuie Soniei că era înrăit şi nu a vrut să facă nimic : „Da, da, tocmai, eram înrăit. (Este o expresie bună !). Şi m-am ascuns în colţul meu ca un păianjen. Tu ai fost în vizuina mea, aî văzut... Ştii tu, Sonia, că tavanele joase şi odăile strimte înăbuşesc mintea şi inima ? O, cît de mult am urît vizuina aceea ! Şi totuşi nu voiam să ies .din ea. Nu voiam anume !“. Dar cum era odaia Soniei ? Şi ea era „cu tavanul foarte jos", cu nişte uşi închise care dădeau spre camerele gazdei şi într-un alt apartament, „odaia Soniei semăna cu o şură şi avea forma unui dreptunghi neregulat, ceea ce o urîţea grozav. Un

perete cu trei ferestre dădea spre canal, tăind odaia în diagonală, formînd astfel, în colţul camerei, un unghi extrem de ascuţit, în fundul căruia nu se putea desluşi nimic la lumina slabă a lumînării ; celălalt colţ era, dimpotrivă, foarte obtuz".

Ce ne impresionează mai mult în descrierea acestor interioare : expresivitate ataşată conştiinţei eroilor — paria ai societăţii — cu destine schilodite (cît de mult spune în acest sens comparaţia camerei cu şura, cu contrapunctul ei, deschiderea, precum şi formele neregulate !), detaliile care devin elemente constructive ale motivelor centrale ale romanului, sau camerele în sine ca loc de existenţă „reală", „reale" şi ele ? Greu de spus. Mai curînd ambele aspecte au o forţă artistică superioară.

Un model de spaţiu închis în care se săvîrşeşte crima îl constituie casa lui Rogojin în romanul Idiotul. Cunoscînd pe Rogojin personal, iar din auzite şi familia lui, Mîşkin îi recunoaşte casa dintre toate casele străzii Gorohovaia, căci ştia din adresă numai numele străzii. Casa veche de la sfîr- şitul secolului precedent, cu ziduri solide şi „fără nici un stil arhitectural" era după chipul şi asemănarea familiei Rogojin.

Folosirea ambianţei adecvate caracterului, procedeu preferat al scriitorilor realişti din secolul trecut (fiecare piesă de mobilier din locuinţa lui Sobakevici parcă striga, spune Gogol în Suflete moarte, „Şi eu sînt Sobakevici !“), apare aici mult transformat. Mîşkin nu găseşte trăsături exterioare, detalii, care ar fi trimis direct la personalitatea lui Rogojin. E vorba de cunoaştere intuitivă, de presimţire, de psihologie. Pe prim plan se află expresivitatea. Această casă îi părea eroului „ursuză şi bănuielnică, ca şi cum ar sta mereu la pîndă ; dar de unde anume vine această impresie, ar fi greu de explicat" [u].

Totuşi, dacă sîntem mai atenţi, reţinem şi detaliile, dar nu din perspectiva eroului, ci a naratorului : „învingîndu-şi ezitările, Mîşkin deschise uşa cu geamuri, care se trînti zgomotos în urmă-i, şi începu să urce treptele scării principale care ducea la etaj. Era o scară oribilă, de piatră, întunecoasă şi cu pereţii vopsiţi în roşu. Prinţul ştia că Rogojir» ocupă cu mama şi cu fratele lui primul etaj al acestei case mohorîte. Servitorul care veni să-i deschidă îl conduse, fără. să-l mai anunţe, printr-un şir întreg de încăperi ; străbătură astfel mai întîi o sală de primire cu pereţii în stuc imitînd marmora, cu parchet de stejar şi mobilă greoaie, lucrată fără gust în stilul deceniului al treilea, pe urmă un labirint întreg de odăi mici şi culoare întortocheate, trebuind mereu săi urce sau să coboare cîteva trepte...". Acest labirint al Minotaurului, cum s-a spus deja în critică, este şi locul pasiunilor abisale, sălbăticite. Despre aceasta „vorbeşte" şi tabloul în ulei, portretul tatălui lui Rogojin, comentat de Mîşkin, care ghiceşte apartenenţa părintelui la credinţa veche („raskol- nicii“ — oameni de o dîrzenie fanatică, imprevizibili).

Spaţiile închise, interioarele îndeosebi, nu au la Dostoievski totdeauna un caracter ameninţător. Dimpotrivă, interioarele sînt şi spaţii ale celei mai înalte omenii, protectoare şi salvatoare. Trebuie să vorbim, deci, de polivalenţa spaţiilor. Pe de o parte colţul sau ungherul apare în multiple ipostaze, semnificînd mizeria socială, izolarea, un tip renumit dostoievskian

— omul din subterană etc. De fapt însă nicî nu putem spune cu certitudine care este semnificaţia primară a spaţiului închis: ostilitatea faţă de om, sau dimpotrivă, ocrotirea lui. Pe drept cuvînt observă Valeriu Cristea că barca
Universul obiectual, spaţiul fi timpul
247
lui Noe din mitul biblic era deja un spaţiu protector. Acelaşi •critic vorbeşte despre dezintimizarea, anihilarea spaţiului •ocrotitor la Dostoievski. Astfel, în Oameni sărmani locuinţa funcţionarului Gorşkov — infernul sărăciei în timpul •nedreptei ostracizări — devine refugiu, cămin după reabilitarea gazdei, stîlpul familiei, ca, brusc, prin tăcerea morţii ■care se instalează împreună cu stingerea pe neobservate a lui Gorşkov, să devină din nou infern : „Spaţiul închis de regăsire a unei relative securităţi sociale îşi modifică fulgerător atmosfera liniştitoare : explozia noului tip de tăcere transformă odaia în cavou. Asistăm la un tragic accident de «depresurizare a atmosferei de intimitate" [12].

In alte situaţii spaţiile închise îşi păstrează calitatea de apărători ai omului sau redobîndesc asemenea calităţi, cum se întîmplă, de pildă, cu locuinţa Soniei Marmeladova.

Dintre spaţiile deschise, cele mai „dostoievskiene" sînt străzile, pieţele, cheiurile, podurile, parcurile Petersburgului, locurile urbane din provincie în vecinătatea naturii, şi, de asemenea, peisajele păstrate în amintirea personajelor, invocate mai sus.

Alternanţa locului de acţiune în romanul Idiotul, între locuinţele din oraşul propriu-zis şi Pavlovsk, aproape suburbie, cu parcurile sale, implică multe sensuri simbolice. Analiza acestora ne-ar conduce la descifrarea motivelor literare principale ale romanului, la care ne-am referit în altă parte. De aceea ne vom opri la un singur spaţiu deschis : banca verde din parcul gării, locul întîlnirii dintre prinţul Mîşkin şi Aglaia, locul unor scene deosebit de luminoase.

Mai întîi, Dostoievski se debarasează de formele vechi, pompoase care apasă asupra întîlnirilor de dragoste poetizate fără substanţă, idilice. Relaţiile dintre Aglaia şi „sărmanul cavaler", „mai cinstit şi mai inteligent decît toţi", implică în prima fază multe contrapuncte comice. Umorul specific dostoievskian, de obicei vioara a doua în orchestra vocilor estetice (spre deosebire de satira care deseori apare în prim plan), aici se declanşează cu toată puterea viorii întîi, dezvoltînd tema bucuriei vieţii. Glumele Aglaiei demonstrează superioritatea ei faţă de familie, faţă de societate. Logodnica prezumtivă îl ridică pe Mîşkin la rangul de cavaler ideal, dar imediat începe să-i dea lecţii de tragere

la ţintă, iar el o ascultă, pentru că este vrăjit şi nu are nici o importanţă despre ce-i vorbeşte. Apoi îi trimite un bilet cd să fixeze o întîlnire, să discute o chestiune „care te priveşte personal", dînd şi nişte indicaţii practice ; în alt context „indicaţiile" l-ar fi jignit, vorbind de „caracterul lui ridicol" etc.

La ora şapte dimineaţa Aglaia îşi găseşte „sărmanul cavaler"... adormit pe

banca verde din parc. Cu toate că ea încă nu ştie că prinţul n-a dormit toată noaptea, asistînd la spovedania şi la încercarea de sinucidere a lui Ippolit, zărindu-1, a început să rîdă cu poftă, cu „un rîs zglobiu şi cristalin". Şi ce poate duce la o mai deplină încredere decît clarificarea neînţelegerilor ? Iar cei doi aveau ce discuta : despre ei înşişi, despre Nastasia Filippovna, Ippolit... în spatele convenţionalului comic, al glumelor şi geloziei (dacă fata n-a întins cumva o cursă pentru a fi luată de nevastă, minciuna despre Ganea, care şi-ar fi ars mîna pentru Aglaia), în profunde caracterizări psihologice, discuţii filozofice indirect se vorbeşte tot timpul de dragostea lor ameninţată. Dacă nu aveam însă spaţiul scenei respective, poate că nici n-am fi înţeles adevăratul sens al acestei multitudini de controverse, dar şi de păreri identice.

Desigur, banca verde din parc în sine este semnificativă, această imagine obiectual-spaţială dublînd culoarea vieţii vii, a speranţei. Dar banca şi parcul sînt cunoscute cititorului din desfăşurări anterioare. De aceea romancierul introduce un peisaj elveţian în amintirea lui Mîşkin, peisaj scos la iveală din stratul subconştient al psihicului, de expresia folosită de Ippolit: „musculiţa... pînă şi ea îşi are locul ei la festinul vieţii" : „într-o zi superbă, cu cerul limpede şi însorit, pornise la plimbare în munţi ; umblase mult, frămîntat de un gînd confuz, chinuitor, care refuza să se formuleze. în faţa lui, cerul strălucea scăldat în soare. Un lac sclipea în vale, iar de jur împrejur orizontul luminat şi vast se întindea la nesfîrşit. Sfîşiat de durere, contemplă îndelung această privelişte magnifică. îşi aminti cum, plîngînd, îşi întindea braţele spre azurul infinit. îl tulbura sentimentul că era cu desăvîrşire străin de toate astea, ca şi cum nici n-ar fi existat pentru dînsul. Ce fel de destin e acesta, ce sărbătoare grandioasă şi necontenită ce-1 atrage mereu, de mult, încă din

copilărie, şi la care nu poate lua parte niciodată ? în fiecare dimineaţă răsare acelaşi soare strălucitor, în fiecare dimineaţă curcubeul se resfiră deasupra cascadei şi în fiecare seară acolo sus, în depărtare, la capătul cerului senin, vîrful cel mai înalt al crestelor ninse îmbracă purpura vîlvătăilor învoalte ; musculiţa care bîzîie în jurul lui, scăldată într-o rază de soare, îşi are locul ei la acest ospăţ, participă la corul comun al firii, se bucură de el şi e fericită ; un firicel de iarbă cît de mic, creşte şi e fericit! Orice fiinţă îşi are drumul ei, îl cunoaşte, soseşte şi pleacă cîntînd ; numai el ■singur nu ştie nimic, nu înţelege nimic, nici glasul oamenilor, nici glasul firii, e străin de toate — un avorton al naturii".

Angrenarea peisajului se face în interesul motivului literar al respingerii-acceptării vieţii, motiv bipolar legînd destinele a mai multor personaje şi contrapunînd atitudinea fundamentală existenţei lui Mîşkin şi a lui Ippolit. în momentul receptării peisajului, Mîşkin era exclus de la ospăţul vieţii ca şi Ippolit, dar acum nu mai este, boala lui a trecut, fericirea devine posibilă, cu toate că spectrul ameninţător nu dispare.

Topografia oraşului are la Dostoievski semnificaţii antinomice, străzile,

pieţele, bulevardele subsumînd atît calităţile spaţiilor închise, cît şi ale celor deschise. Pe stradă, deci afară, se petrec lucruri groaznice : moartea Katerinei Iva- rovna, autojertfirea Soniei, sinuciderea lui Svidrigailov. Prin •urmare, aceste spaţii urbane nu oferă deschidere şi libertate, «le sînt ostile.

Prin modalitatea întruchipării, crezul lui Svidrigailov implică în plenitudinea sa poetica spaţiului şi timpului la Dostoievski.

în sufletul monstrului moral, cu accese de generozitate, ■care este Svidrigailov, sub influenţa dragostei pentru Dunea ■şi a ciocnirilor cu Raskolnikov şi Sonia, se trezeşte conştiinţa. Autocondamnarea lui Svidrigailov se naşte şi din lipsa de credinţă ce face imposibilă regenerarea. Această autocon- damnare se exprimă cu sensurile ei filozofice şi etice în conceptul de iad-veşnicie formulat în cursul unei discuţii cu Raskolnikov. Iată ce declară el despre strigoii chinuitori, care îi apar din cînd în cînd, colocutorului său :

„Svidrigailov rămase îngîndurat.

— Dar dacă dincolo nu sînt decît păianjeni, sau altceva de felul ăsta, zise el deodată.

«E nebun», gîndi Raskolnikov.

— Ca idee, ne reprezentăm întotdeauna veşnicia drept ceva ce nu poate fi înţeles, ceva uriaş, imens ! Dar de ce trebuie să fie neapărat imensă ? Şi dacă veşnicia nu este decît o magherniţă oarecare, închipuieşte-ţi, o singură odaie, un fel de baie ţărănească, afumată, cu pînze de păianjen prin colţuri ? Eu, uneori, aşa îmi închipui că este.

— Şi niciodată, niciodată nu-ţi închipui ceva mai liniştitor şi mai drept ? ! exclamă Raskolnikov, cu o senzaţie neplăcută.

— Mai drept ? De unde ştim noi, poate că tocmai asta este mai drept şi, ştii, dacă ar depinde de mine, eu dinadins tocmai aşa aş fi făcut-o, răspunse Svidrigailov cu un zîm- bet ciudat.

Un fior de gheaţă trecu prin trupul lui Raskolnikov la auzul acestui răspuns monstruos. Svidrigailov ridică ochii, îl privi ţintă şi deodată izbucni în rîs“.

îhtr-adevăr, este greu de închipuit un iad mai teribil, o situaţie existenţială mai groaznică. Sinuciderea lui Svidrigailov trebuie privită din această perspectivă. Dezastrul îl ameninţă şi pe Raskolnikov cînd se află cel mai aproape de abisul izolării absolute de oameni, întrerupînd orice legătură chiar şi cu mama sa, spunînd adio surorii sale : „Rătăci fără nici un scop. Soarele scăpătă spre asfinţit. O tristeţe nesfîrşită, stranie începuse să-şi facă loc în ultimul timp în sufletul lui ; tristeţea aceasta nu era ascuţită, nici arzătoare, dar avea în ea ceva statornic, ceva de veci, presimţirea unor ani lungi de durere cumplită, rece, morbidă, presimţirea veşniciei pe un metru de spaţiu. în amurg, această senzaţie îl chinuia de obicei şi mai mult“.

La Dostoievski spaţiul se transformă în timp, iar timpul — în spaţiu.

Raskolnikov îşi asumă pînă la urmă răspunderea şi se îndreaptă spre regenerare într-un spaţiu liber, în Siberia, unde se află alături de Sonia, întrezărind o viaţă omenească alături de oameni.

Destinul lui Svidrigailov este altul, el sfîrşeşte în spaţiu! liber. Acest spaţiu liber este însă continuarea unui spaţiu

închis, al Petersburgului, pentru el — loc al desfrîului. Ras- kolnikov îl găseşte „într-o odăiţă foarte mică, cu o singură fereastră, lipită de salonul cel mare, unde, la douăzeci de măsuţe, beau ceai negustori, funcţionari şi tot soiul de oameni, în urletele unui cor învălmăşit. Dintr-o altă încăpere [. se auzea ţăcănitul bilelor de biliard. Pe masa lui Svidrigai-
I lov era o sticlă de şampanie începută şi un pahar golit pe jumătate..."

Referindu-se la faptul că Raskolnikov este la un moment dat distrat sau absent, Svidrigailov observă că „la Petersburg mulţi oameni umblă pe stradă vorbind singuri. Este un oraş de semi-nebuni. Dacă am avea oameni de ştiinţă, atunci medicii, juriştii şi filozofii ar putea să facă la Petersburg cercetări din cele mai interesante, fiecare după specialitatea lui. Rar loc unde sufletul omului să fie supus unor influenţe mai întunecate, mai brutale şi stranii ca la Petersburg. Dacă n-ar fi decît influenţa climei ! Din păcate, Petersburgul este centrul administrativ al Rusiei, şi caracterul lui trebui^să se răsfrîngă în toate".

înainte de a paraşi viaţa, Svidrigailov este condus de un servitor zdrenţăros de la hotelul „Adrianopol" la „o cămăruţă îndepărtată, strîmbă şi înăbuşitoare, din celălalt capăt al coridorului, într-un ungher de sub scară. Alta nu avea : toate erau ocupate [...] Aprinse lumînarea şi-şi inspectă odaia. Era o vizuină cu o singură fereastră, atît de mică şi de scundă, încît un om de statura lui abia putea sta în picioare în ea ; patul era neînchipuit de murdar ; masa de brad, vopsită, şi un scaun ocupau tot spaţiul liber. Pereţii păreau a fi scînduri, cu tapetul jerpelit, atît de colbăit şi de Tupt, încît culoarea (galbenă) mai putea fi deosebită, dar desenul — nu. O parte din tavan pornea oblic, ca la mansardă, dar aici era vorba de o scară".

îi repugnă şi frigul, şi vîntul, dar mai ales apa din apropiere : se anunţase inundaţie. Svidrigailov era dezgustat de toate, tremura nervos şi gîndea : „Cred că acum n-ar trebui să-mi pese nici de estetică, nici de confort, şi totuşi, tocmai acum m-am făcut pretenţios ca un animal care-şi alege neapărat locul... într-un asemenea prilej".

Nu am subliniat detaliile semnificative din acest fundal al sinuciderii, pentru că trebuia subliniat aproape tot. Cauza adîncă a acţiunii lui Svidrigailov este însă alta, ea apare în

visul groaznic pe care-1 are în această cameră de hotel. î£ apare întîi un tablou, o închipuire fantastică, somptuoasă» un cottage elegant de ţară, în stil englezesc, salonul cu multe flori, apoi o fată de paisprezece ani, în sicriu, sinucigaşă (înecată) în urma unei jigniri. Apoi : monstruoasa suprapunere a chipului unei fetiţe de cinci ani şi a chipului vicios al unei femei de stradă : „Fără să se mai ascundă, ochii se deschid larg ; îl cercetează cu oprivire neruşinată, plină de foc, îl cheamă, rîd... Ceva nespus de hidos şi de jignitor e în rîsul, în ochii, în toată înfăţişarea obscenă a acestui copil. «Cum, o fetiţă de cinci ani ?!... şopti Svidrigailov sincer îngrozit. Ce-i... ce-i asta ?» Fetiţa se

întoarce către el»
cu obrăjorul în flăcări, îi întinde braţele... «Ah, bleste- mato !» strigă, îngrozit, Svidrigailov şi ridică braţul s-o lovească... Dar în aceeaşi clipă se trezi“.

După acest vis, aproape imediat apare locul fatal : „O ceaţă deasă, lăptoasă, învăluia oraşul. Svidrigailov porni pe trotuarul de lemn, alunecos şi murdar, direcţia Malaia Neva. I se părea că şi vede apa rîului crescută mult peste noapte. Petrovski Ostrov, cărările umede, iarba udă, copacii şi tufişurile ude şi, în sfîrşit, tufa aceea... (aleasă iniţial
– n.n.). înciudat, începu să se uite la case, doar s-o gîndi la altceva. Nu era nici un trecător, nici un birjar de-a lungul bulevardului. Triste şi murdare îl priveau căsuţele de lemn, vopsite în galben violent, cu obloanele închise. Frigul şi umezeala îl pătrundeau pînă la os şi simţi că-1 apucă din nou frisoanele. Din cînd în cînd, zărea băcănii, chioşcuri de zarzavat şi citea cu atenţie firmele. Trotuarul de lemn se isprăvi. Ajunse în dreptul unei case mari de piatră. Un căţeluş murdar, răzbit de frig, cu coada între picioare, îi taie drumul. Un individ beat, îmbrăcat într-o manta, zăcea cu faţa în jos de-a curmezişul trotuarului. Îl privi şi merse mai departe. în stînga se ivi un turn înalt. «Stai !... se gîndi el. Uite locul, ce să mă mai duc la Petrovski ? Cel puţin aici am un martor oficial...»" (Turnul era de la sediul pompierilor din cadrul poliţiei).

Am reprodus aceste fragmente întrucît ele sînt edificatoare pentru arta dostoievskiană (contururi apăsate, specificitatea fiecărei trăsături marcate de cele mai multe ori cu sensuri aproape simbolice, expresivitate puternică, uneori în

vis, de exemplu, plasticitatea imaginilor) ; totodată am reţinut fragmentele respective pentru că sinuciderea lui Svidri- gailov este interpretată contradictoriu în critică [u]. Unii consideră că actul său este temerar şi echivalează cu o formă de salvare prin moarte, alţii văd în sfîrşitul său disperat o- condamnare definitivă, o pedeapsă cerută de simţul moral pentru compensarea crimelor săvîrşite.

Desigur, ne aflăm în faţa unui caz nu atît ambiguu, cît complex. Odată cu trezirea conştiinţei se profilează un nou Svidrigailov, cu mutaţii net pozitive faţa de ce a fost eL pînă acum, şi nici el nu ştie de ce se opreşte, dar se opreşte- în faţa violenţei, nu o răzbună pe Dunea, încearcă să-şi răscumpere păcatele cu bani. Toate acestea vorbesc în favoarea lui Svidrigailov. Totuşi, balanţa pînă la urmă nu se înclină de partea sa.

Care sînt argumentele pentru interpretarea sinuciderii ca act de salvare prin moarte ? Primul ar fi că locul accidentului este un spaţiu deschis favorabil omului. Acest spaţiu s-ar constitui, după unii critici, prin elemente obiectuale ca turnul îndreptat spre înălţimi, vîntul, călătoria — toate- simbolizînd libertatea.

Toate aceste argumente sînt lipsite însă de temei. Turnul — kalancea — „foişor de foc" — nu poate fi semn al’ libertăţii, pentru că este al pompierilor din cadrul poliţiei. Svidrigailov trezit la o umanitate minimă îşi alege locul de

moarte ca un animal, instinctiv-raţional ca să nu tulbure- mersul normal, orînduiala vieţii. Referirea lui expresă la acest lucru şi apariţia căţeluşului murdar care îi taie drumul sugerează această idee la fel de bine ca şi inventarierea făcută de martorul ocular oficial în persoana pompierului" poliţist cu cască supranumit „Ahile".

în scena sinuciderii vîntul apare în context ca ceva ostil eroului alături de frig, mizerie, apă. Universul obiectual — camera diformă şi respingătoare, galbenul şters al tapetelor (ca şi în camera bătrînei ucise de Raskolnikov), galbenul violent al caselor din cartier etc. — transformă locul' într-un spaţiu al crimei şi nu al salvării.

Rămîne de descifrat motivul călătoriei. „Ahile", cînd sesizează intenţia lui Svidrigailov, încearcă să-l îndepărteze, spunînd că „aici nu-i locul". Svidrigailov, care spu

sese deja că pleacă „în ţări străine, în America", îi răspunde :

„— Ei, frăţioare, n-are a face. Locul e bun ; dacă au să te întrebe, să spui că am plecat în America.

îşi lipi revolverul de tîmpla dreaptă.

— Aisea nu se poate, aisea nu-i locul ! tresări Ahile, fă- ■cînd ochii tot mai mari.

Svidrigailov apăsă pe trăgaci.

Motivul plecării în America nu apare în romanul Crimă şi pedeapsă prima dată. Anterior, el a apărut şi în cuvintele lui Raskolnikov, şi în discuţia acestuia cu Svidrigailov care propunea primului : „Fugi cît mai iute în Ameri-ca ! Fugi, tinere ! Poate că mai este timp. Sincer îţi spun. N-ai bani ? îţi dau eu de drum". La început, surprins de răspunsul categoric negativ al lui Raskolnikov, Svidrigailov înţelege în cele din urmă poziţia acestuia : „Problema omului şi a cetăţeanului ? La dracu, ce nevoie ai de ele ?“ Astfel, conţinutul motivului literar al plecării în America apare ca fugă de răspundere, ca evadare a criminalului. Deci, evadare, şi nu salvare.

Svidrigailov era pe cale să-şi asume răspunderea, dar nu a fost în stare, n-a putut să facă faţă, era imposibil ca un om să ia atîta pe umerii săi, cît a săvîrşit el. Recunoaşterea acestei situaţii face cinste minţii şi inimii lui, fapta sa finală însă, chiar dacă o privim ca un act de curaj, nu este altceva decît autocondamnare.

Din punct de vedere filozofic şi etic, sinuciderea în genere şi mai ales în acest caz particular nu poate fi justificată. Dostoievski demonstrează acest lucru prin contrastul pe care îl constituie destinul lui Raskolnikov. Acesta, după boala şi criza morală trăită în închisoarea din Siberia, gîn- deşte la faptul că el nu s-a sinucis, în felul următor : „Oare atît de puternică este dorinţa de a trăi şi e atît de greu s-o învingi ? Dar Svidrigailov, care se temea de moarte, a învins-o totuşi..." Pentru Dostoievski era inacceptabil „să învingi dorinţa de a trăi", el optase pentru o altă soluţie, pe care o şi dă prin respingerea sinuciderii de către Raskolnikov : „Dacă nu se aruncase atunci în rîu, e că poate presimţise că în sufletul şi în convingerile lui este o adîncă eroare. Nu înţelegea că în această presimţire poate încol

ţea o nouă concepţie de viaţă, începutul unei renaşteri, semnul învierii lui“. Valoarea vieţii era pentru Dostoievski un cult.

Spaţiul deschis, sugerînd avînt şi libertate, are cu totul alte dominante decît locul sinuciderii lui Svidrigailov. Un asemenea spaţiu în Crima şi pedeapsă este peisajul din epilogul romanului, precedînd „povestea regenerării treptate a, unui om, a renaşterii lui progresive" (amînată cu un instinct genial şi înţelept pentru o altă carte, ca „o temă a unei noi povestiri — cea scrisă aici s-a sfîrşit"), totuşi, ruptura dintre cele două feluri de viaţă se conturează decisiv pe penultima pagină. De fapt apare cu toată claritatea perspectiva acestei renaşteri :

„Raskolnikov ieşi din şură pe malul apei, se aşează pe butucii stivuiţi lîngă şură şi începu să privească rîul lat şi pustiu. De foarte departe, de dincolo de rîu, veneau slabe sunete de cîntec. Acolo, în stepa fără margini, scăldată în soare, ca nişte puncte negre, abia se zăreau iurtele nomazilor. Acolo era libertate, acolo trăiau alţi oameni, care nu semănau deloc cu cei de pe malul acesta, acolo parcă însuşi timpul se oprise pe loc, de pe vremea lui Avraam şi a turmelor lui. Raskolnikov privea ţintă înainte această depărtată vedenie ; gîndurile se topeau încet într-o visare, în- tr-o contemplare ; nu se mai gîndea la nimic, dar un dor nelămurit îl neliniştea şi-i apăsa pieptul.

Deodată, Sonia răsări în faţa lui. Se apropie încet şi se aşeză lîngă el. Era încă foarte devreme, se mai simţea frigul dimineţii. Sonia purta vechiul ei paltonaş sărăcăcios şi şăluţul verde. Se vedea după obrazul ei slăbuţ, palid şi tras,, că abia se ridicase din boală. Ea îi zîmbi cu dragoste şi bucurie şi, ca de obicei, îi întinse cu sfială mîna“.

în pofida contrastelor („rîul pustiu", viaţa sugerată de- formele ei primitive, acolo „unde însuşi timpul se oprise în loc", „vechiul... paltonaş sărăcăcios"), sau, mai degrabă, tocmai datorită acestor contraste, prin imagini obiectuale ca „priveliştea întinsă", „stepa fără margini scăldată în soare", „acolo era libertatea", „şăluţul verde" (verdele fiind simbolul învierii încă din timpul construirii piramidelor egiptene) şi prin expresii, ele însele construite contrastiv („slabe.

sunete de cîntec“, „puncte negre — iurtele nomazilor"), se reliefează un tablou degajînd suflu de spaţiu liber, viaţă.

în a doua parte a textului citat, angrenarea lumii obiectuale devine intensă (din nou multe contraste !) şi abia în ultima frază triumfă plenar sensul major prin zîmbet, dragoste şi mina întinsă cu sfială.

Angrenarea universului obiectual, şi prin el a spaţiului, în arta prozatorului se face pe linia reliefării expresive a personajelor şi a construcţiei motivelor literare. Acest ultim aspect, prin intensitate şi extindere, se dovedeşte a fi o trăsătură esenţială a poeticii lui Dostoievski.

Construcţia motivului literar se realizează pe stîlpii susţinători ai recurenţei. Am surprins deja elementele comune şi divergente în descrierea camerelor în care locuiesc Ras- Ttolnikov şi Sonia, cum sînt, în primul rînd,

plafoanele foarte joase, formele neregulate, figurînd destine înăbuşite şi, prin contrast, în cazul eroului, protestul. Spre deosebire de camera lui Raskolnikov, camera Soniei este mare, seamănă cu o şură, deci sugerează printre altele şi o deschidere, după cum am spus deja. Dar această deschidere se realizează abia în finalul romanului : punctul de pornire al regenerării se află în faţa unei şure, în mijlocul unui spaţiu deschis, sub bolta cerului.

Criticii s-au sesizat de revenirea anumitor spaţii urbane în Crimă şi pedeapsă. Este vorba, înainte de toate, de pieţele şi podurile Petersburgului. S-au remarcat şi semnificaţiile generale, filozofice, ale acestor spaţii în integrala romanelor. Astfel, Mihail Bahtin nota : „Dostoievski exclude aproape cu de- săvîrşire din operele sale timpul istoric şi biografic relativ continuu, adică timpul strict epic ; el îl «escaladează», con- centrînd acţiunea în punctele de criză, de cotitură şi de catastrofă, cînd clipa are o valoare lăun- trică egală cu «bilionul de ani», deci pierde limitarea de acţiune temporală. El sare de fapt şi peste spaţiu, concentrînd acţiunea numai în două «puncte» : î n prag (în uşă, la intrare, pe scară, în coridor etc.), unde se produce criza şi cotitura, sau în piaţă, de obicei înlocuită cu salonul (sala de bal, sufrageria), unde survine catastrofa şi scandalul. Aceasta este, de altfel, concepţia lui artistică despre spaţiu şi timp. EI escaladează adeseori chiar şi verosimilul empiric cel mai elemen

tar, şi logica aparent rezonabilă de suprafaţă. Tocmai de aceea simte o atracţie atît de puternică pentru genul menippeei" [14].

Aspectele artei dostoievskiene, identificate aici de către Bihtin cu o deosebită pregnanţă, au totuşi o sferă limitată, ele au epuizează poetica romancierului. Timpul „strict epic“ este prezent intensiv, cu toata specificitatea, chiar în „catastrofă", dar este prezent, nemaivorbind de lungile perioade de acumulare care ocupă preponderent cadrul romanesc (de pildă în Idiotul prima parte pînă la serata Nastasiei Filippovna, a doua parte pînă la încercarea de sinucidere a lui Ippolit). Şi menippeea pentru Dostoievski nu este decît un singur model printre altele, transformat, retopit în modelul său pînă la un asemenea punct unde se distinge numai ca un element chimic intrat în compoziţia unui nou material.

Locul acţiunii epice la Dostoievski nu se reduce la piaţă şi prag, chiar dacă le înţelegem ca nişte arhetipuri de spaţiu. Distingem şi interioarele propriu- zise ca spaţii închise cu multiple variante şi semnificaţii : pămîntul — natura în general ca variate peisaje în amintirile eroilor, solul ca simbol al vieţii, al poporului şi al patriei, planeta noastră ca parte a universului cosmic. Date fiind semnificaţiile estetice antitetice ale spaţiilor concrete în romanul dostoievskian („scandal” şi „catastrofă" indică semnificaţii foarte generale, aproape neconcludente din punct de vedere estetic) elaborarea unei topologii complete implică o foarte mare varietate de locuri şi solicită cercetări ulterioare. Această situaţie complexa derivă din poziţia dominantă în universul romanesc al problematicii omului, în funcţie de care sînt

selectate şi determinările/indeterminările venind din spaţiu şi timp. Nu putem insista decît asupra varietăţii, specificităţii şi polivalenţei spaţiului.

Varietatea ţine de mediile urbane : interioare, camere de hotel şi săli de restaurante, saloane, peisaje şi multe altele. Relevarea specificităţii apare ca procedeu, ca tehnică a de- serierii-angrenării spaţiului, rezultînd şi un tablou al universului obiectual dostoievskian (caracteristic în mod deosebit, epocal am putea spune), şi o dimensiune a motivului literar. Semantica spaţiilor în cadrul crizei şi catastrofei, ca de altfel şi în faza acumulării şi a declanşării gradate cumulative, este desfăşurată pe un perimetru larg, în structuri specific

dostoievskiene, identificabile în asemenea motive literare cum ar fi variantele afirmării personalităţii umane prin căi greşite, în perspectiva întocmirii societăţii umane contemporane şi a viitorului, sau izolarea opusă dragostei de oameni ş.a.

în afara semnificaţiei primare, acelaşi spaţiu poate cuprinde şi cuprinde de fapt şi semnificaţii polare tocmai pentru că un anumit spaţiu poate fi identic sau divergent în destinul a două sau mai multor personaje. Casa generalului Epâncin este pentru capul familiei spaţiul ipocriziei, pentru cele două fete mai mari şi mama lor — cămin, vatră, pentru Aglaia — întruchiparea stătu ^;<o-ului social ostil pentru Mîşkin şi, în mod obiectiv, forma generală a existenţei sociale şi individuale, unul din focarele destinelor prin care trece nu numai Aglaia, dar şi Nastasia Filippovna, Ganea şi Ko- lea Ivolghin, Ippolit. într-un asemenea focar se transformă şi locuinţa Nastasiei Filippovna din cauza lumii adunate pentru sărbătorirea ei, şi locuinţa de vară a lui Mîşkin din cauze similare etc.

Ne lovim şi aici, în interpretarea universului obiectual şi a spaţiului, de aceleaşi probleme : nu este suficient să înregistrăm semnificaţiile generale, preexistente ale unor imagini obiectuale, semnele şi sensul denotativ al cuvintelor, nu este suficient să stabilim linia de subordonare dintre spaţiile romaneşti şi ideile filozofice ale autorului, cu alte cuvinte nu putem limita demersul critic la analiza tematologică.

Se impune diferenţierea nivelului motivelor obiectuale, al „elementelor“ etc., mai apropiat de structurile superficiale, şi a nivelului structurilor de adîncime. în centrul Dublului, de exemplu, nu se află motivul pragului în sens de graniţă de netrecut, între ideal şi real, după cum susţine în- tr-o lucrare Dominique Arban, ci dedublarea psihologică, etică şi existenţială a eroului, între lumea valorilor false ale societăţii şi lumea valorilor umane autentice (am încercat să demonstrăm acest lucru într-un studiu anterior)[15].

Suportul viziunii estetice (însumînd viziunea filozofică, etică şi existenţială prin prisma unei afectivităţi sensibile la frumos) îl constituie imaginea artistică, personajele cu destinele lor şi, în cazul lui Dostoievski în mod deosebit, motivele literare. Contextul, sistemul de imagini, asociaţiile con- trastive, repetiţiile sînt acele coordonate care scot în eviden

ţă şi înzestrează cu valori expresive, artistice universul obiectual, spaţiul şi timpul. Astfel, demersul nostru iniţial, ur- mînd linia de la „elemente" la semnificaţia imaginilor obiectuale, îşi schimba direcţia, urmează linia inversă : de la concepţia imanentă a operei, a autorului — la expresie, la sens şi formă originală.

•

* *

Concentrarea scenică se realizează şi prin spaţii specifice, şi prin angrenarea lor conform coordonatelor motivelor literare cu ajutorul repetiţiei, imaginilor obiectuale, semnelor intertextuale etc. Concentrarea spaţiului este mult accentuată de concentrarea timpului ce apare ca un fenomen determinant la nivelul subiectului, în desfăşurarea acţiunii romaneşti. Critica a remarcat de mult această concentrare la maximum a acţiunii.

Concomitent cu condensarea timpului, se evidenţiază caracterul impetuos, „furtunos" al dezvoltării acţiunii, lipsa epicului echilibrat, discursiv, compact cronologic. Leonid Grossman vorbea despre „dinamica în salturi" a naraţiunii, cu schimbări direcţionale şi reveniri. Linia povestirii nu mai este orizontală, ci abruptă, situată la diferite nivele ale escaladării, în forma treptelor de scară. Este invocată forma spiralei şi dezvoltarea ciclică. Cea mai răspîndită părere despre subiectul romanului dostoievskian este, poate, aceea că el are un caracter dramatic, avînd în vedere concentrarea intensivă a acţiunii. Păstrînd miezul acestei identificări-com- paraţii, nu trebuie să uităm, în acelaşi timp, că structura epică o subsumează pe cea dramatică şi exemplul lui Dos- toievski este în această privinţă edificator.

Condensarea acţiunii se realizează prin implicarea intensivă a timpului şi a spaţiului[16]. Această condensare are parametrii săi în timpul calendaristic, obiectiv. Acţiunea romanelor lui Dostoievski se petrece în decursul a 10—15 zile decupate dintr-o perioadă mai lungă de timp, cîteva luni, care la rîndul lor pot fi selectate dintr-un interval de cîţiva ani. în majoritatea cazurilor avem de a face cu aproximativ zece zile de acţiune efectivă luate dintr-un interval de cîteva luni. Acţiunea romanului Crimă şi pedeapsă cuprinde 12 zile, Idiotul — 9 (Prima parte — o singură zi, sosirea lui

Mîşkin la Petersburg, Partea a doua, după o retrospectivă rezumată a pauzei de jumătate de an — patru zile : o zi — revenirea lui Mîşkin la Petersburg de la Moscova, peste trei zile încă cinci zile de acţiune, iar o pauză de două saptă- mîni — pregătirea nunţii Nastasiei Filippovna — rezumată de narator şi, în sfîrşit, încă două zile — ziua nunţii întrerupte şi tragicul final). în Fraţii Karamazov evenimentele descrise la prezent, de fapt actualizate, cuprind de trei ori trei zile : înainte de crimă, la sfîrşitul lui august — trei zile, în noiembrie, în timpul săvîrşirii paricidului, tot trei zile, iar cercetările şi procesul lui Dmitri ocupă iarăşi tot atîtea.

Fără îndoială că o asemenea concentrare a acţiunii din punct de vedere al timpului obiectiv (mai degrabă — cantitativ), indică un anumit grad de

condensare. Sub acest aspect structura temporală a romanului turghenievian este aceeaşi : în romanul Un cuib de nobili sau în Părinţi şi copii acţiunea epică la prezent sau reactualizată înglobează de asemenea în jur de zece zile dintr-un interval de cîteva luni. La aceasta se adaugă retrospectiva biografică (Vorgeschicbtc) a eroilor, intercalată, ulterior, şi în epilog — date sumare din viaţa lor de după evenimentele propriu-zis epice. Pe deasupra, Turgheniev condensează şi prin reducerea volumului romanului ca spaţiu topografic care este în genere de trei ori mai mic decît volumul unui roman dostoievskian.

Putem oare vorbi în asemenea condiţii la Dostoievski de condensare în general, şi de condensarea timpului şi spaţiului în special ? Desigur, pentru că nu reducerea cantitativă a timpului în sine caracterizează condensarea, ci raportul dintre această cantitate şi conţinutul estetic. Este greu să numeşti pe Dostoievski artist laconic, dar cînd ai în faţa ochilor opera cu acea bogăţie, numită astăzi informaţională, sau cu cea afectivă, realizată prin polifonie şi sensuri conotative, semne intertextuale şi simboluri, nu poţi să-i refuzi titlul de artist totdeauna substanţial, gigantic prin conţinut. Şi asia nu este oare mai mult decît a fi... laconic ? !...

Acumularea si explozia timpului constituie fără îndoială trăsătura proeminentă a poeticii scriitorului, prin ele reali- zîndu-se condensarea sau focalizarea. Datorită intensităţii deosebite, la Dostoievski clipa se măreşte pînă Ia infinit, iar infinitul poate să se răsfrîngă în clipă. Acest procedeu artis
Universul obiectual, spaţiul fi timpul

tic apare pe un suport: motivul psihologic al ultimelor clipe ale condamnatului la moarte (sau aura crizei epileptice), la care se referă şi Mîşkin, reproducînd senzaţia şi sentimentele celui în cauză : „Dacă ar fi să nu mor ? Dacă ar fi să mi se redea viaţa — ce infinit ar fi ! Şi mi-ar aparţine în întregime ! Aş transforma atunci orice clipită într-un secol, n-aş pierde nici una, aş drămui socotind cu zgîrcenie fiecare minut, pentru a nu irosi nimic zadarnic !“

Deschiderea largă spre prezentul în curs de naştere, văzut din perspectiva istoriei universale şi a timpului cosmic, se datorează intercalării libere şi eficiente a diferitelor planuri temporale (prezent — trecut, prezent — viitor). La aceasta se adaugă o anumită filozofie a timpului şi figurarea lui în calitate de actant în roman.

Intercalarea planurilor temporale în discursul narativ apare frecvent în nuvelele şi romanele dostoievskiene. Nuvelele „fantastice“ publicate în Jurnalul scriitorului — Bobok, Smerita, Visul unui om ridicol — au la bază, ca principiu de compoziţie, interferenţa diferitelor planuri temporale. în prima şi în ultima nuvelă planurile diferite sînt introduse prin povestirea la persoana întîi, în numele eroului, şi cu ajutorul visului acestuia. O complexă structură temporală are Visul unui om ridicol, în care planurile apar în felul următor : prezentul intelectualului alienat — „veacul de aur“ în trecut, distrus de prezentul istoric al societăţii umane, şi în prezentul-viitorul posibil. Prin aceste modalităţi de construcţie se realizează o compoziţie inelară şi în acelaşi timp deschisă, se implantează fantasticul în real, se obţin posibilităţi

nebănuite pentru dezbaterea cu mijloace artistice a problematicii umane în perspectiva întregii dezvoltări istorice, în perspectivă filozofică.

în Smerita, rolul focarului creat prin clipa evenimentului tragic care luminează altfel, pînă în străfundurile existenţei destinele eroilor, iese în evidenţă cu cea mai mare claritate. Focarul intră în acţiune prin mecanismul perspectivei narative în numele eroului şi cu ajutorul monologului interior, de-a dreptul proustian, atotcuprinzător. Planul prezentului, de fapt al ultimei clipe scurse, cuprinde aici sinuciderea eroinei şi efectul ei asupra eroului. De fapt şi acesta este trecutul, în prezent există numai corpul neînsufleţit aşe

zat pe două mese de joc puse laolaltă şi, la căpătîiul soţiei, eroul care spune la început : „Uite că s-au scurs şase ceasuri de cînd tot vreau să mă dumiresc şi tot nu apuc să-mi adun gîndurile". Şi la sfîrşit, în final : „Pendula bate în nesimţire, ca o scîrbă. Pantofiorii ei sînt lîngă pat de parcă ar aştepta-o... Ei, nu, serios, după ce au s-o ducă mîine, ce-o să fie cu mine ?“ [17]. Iată tot evenimenţialul din planul prezentului, un singur fapt, e drept, de importanţă majoră. La fel de importantă este şi semnificaţia artistică a acestui fapt, ca şi cea existenţială. Conştientizarea întîmplării cere de la erou cîteva ceasuri, pentru că implică trecutul în aspectele sale esenţiale, pentru că prezentul este sinteza trecutului, devine sincronic cu el. Eroul-povestitor coboară în straturile mai apropiate ale trecutului — istoria Smeritei — apoi în straturi mai adînci, în propria istorie a izolării de oameni, a setei de dominare, ca să revină la evenimente tot mai recente : „Şi a fost numai cu cîteva zile în urmă, cinci zile, numai cinci zile, marţea trecută !“ „Am întîrziat numai cinci minute" de la clipa cînd ea „cu icoana în braţe s-a aruncat singură".

Planul prezentului este tot timpul intens implicat („Tot umblu şi umblu întruna.„De ce, pentru ce a murit femeia aceasta ?“) nu numai pentru că luminează trecutul, dar şi pentru că trebuie să fie luminat de trecut. Eroului îi vine greu să accepte timpul implacabil : „Dacă aş fi venit cu cinci minute mai devreme clipa ar fi ocolit-o ca un nor şi nu i-ar mai fi venit niciodată în cap. Şi s-ar fi terminat, şi ea ar fi înţeles totul. Şi acum din nou camere pustii, sînt din nou singur. Uite, pendula bate, ei nu-i pasă, ei nu-i pare rău de nimic. Nu-i nimeni, asta e nenorocirea !“

Astfel, timpul devine calea de acces la problemele destinului, la problemele existenţei individuale şi umane. Era oare posibilă anihilarea clipei, dacă n-ar fi fost întîrzierea de cinci minute ? Sau, mai precis, nu era nimic de făcut ? Implicaţiile sînt multiple, însă un singur lucru este cert : „clipa" — focarul temporal, ca un instrument magic scoate adevărul la iveală.

Grandioase planuri temporale interferenţe găsim în romanul Fraţii Karamazov mai ales în straturile fantasticului, în Marele inchizitor şi Vedenia lui Ivan Feodorovici. Diavo-

lul. „Poemul* lui Ivan intercalat în acţiunea, la prezent, a romanului, ne transferă ca o invizibilă maşină a timpului într-un alt timp şi spaţiu concret — Spania medievală din epoca inchiziţiei. Spectrul temporal este însă mult mai

larg, cuprinzînd perioada preistorică, miturile biblice, dezvoltarea societăţii omeneşti divizate în clase antagonice, îndeosebi în prezent şi în viitor, cu alte cuvinte, întreaga istorie a umanităţii. Tehnica operaţională cu aceste planuri temporale se poate observa şi în sistemul motivelor literare de care am vorbit în altă parte (v. p. 200—226). Nu ne ocupăm aici mai pe larg nici de angrenarea planurilor temporale în arta naraţiunii, de problema distanţării dintre timpul epic şi momentul povestirii şi nici de retrospectivele din spovedania lui Dmitri sau din însemnările lui Zosima, fiecare — fenomen interesant al poeticii scriitorului.

Ne reţin însă atenţia aspectele filozofice ale conceptului de timp la Dostoievski, baza teoretică a interferenţelor, a dinamismului rar întîlnit în sfera poeticii timpului. Printre manuscrisele romanului Crimă ■. şi pedeapsă găsim notată următoarea idee a autorului : „Timpul nu există, timpul se reduce la cifre, timpul este raportul dintre existenţă şi neant“[ls]. în. această idee întrezărim prefigurarea teoriei relativităţii. Ideea de interdependenţă timp — existenţă apare, într-o formulare inversă, prin motivul reluat din Apocalips : „timp nu va mai fi“, folosit cu sensul de „neant" în Idiotul de Ippolit, iar în Demonii de Kirilov.

După Dostoievski, spaţiul şi timpul au diferite dimensiuni, diferite calităţi, în funcţie de existenţa diverselor lumi, pentru că universul este compus în concepţia sa din mai multe lumi, dintre care unele necunoscute. în capitolul amintit, Vedenia lui Ivan Feodorovici. Diavolul (Partea a patra. Cartea a zecea) este implicată şi lumea reală, viaţa omului pe pămînt, şi „lumea cealaltă", conform diverselor credinţe. Diavolul, Dublul lui Ivan, este de pe lumea cealaltă, are statut de duh, de fantomă. în lumea cealaltă timpul are cu totul alte dimensiuni. Un filozof ateu care ajunge după moarte pe lumea cealaltă trebuie să-şi răscumpere păcatele prin a străbate un cvadrilion de kilometri, ceea ce necesită un bilion de ani şi astfel el îşi ispăşeşte pedeapsa. La mirarea lui Ivan, conlocutorul său răspunde :„Tu te gîndeşti

mereu la lumea voastră ! Dar poate că şi pămîntul pe care te afli acum şi-a repetat existenţa de un bilion de ori pînă acum. La un moment dat, viaţa se stinge cu desăvîrşire, planeta îngheaţă, crapa, începe să se farîmiţeze, descompu- nîndu-se în elemente din care a fost plămădită, apa acoperă din nou uscatul ; apoi răsare o nouă cometă, un soare nou, din care se desprinde o altă planetă. Asta înseamnă, în fond, evoluţia, viaţa se repetă mereu, iarăşi şi iarăşi, identic, pînă în cele mai mici amănunte. Ce plictiseală, zău, e scandalos !...“

în „poemul“ lui Ivan Cataclismul geologic, din care citează Dublul său, legile specifice erelor geologice, pe de o parte, şi legile vieţii umane, pe de altă parte, sînt substituite, inversate. Odată cu dispariţia credinţei, „concepţia despre lume care mai stă încă în picioare azi se va prăbuşi de la sine, fără să fie nevoie să ne întoarcem la antropofagie, şi tot aşa şi noţiunile etice actuale vor dispărea la rîndul lor şi •va începe o epocă nouă“. Rezultatul final al acestor substituiri : „Totul este permis, şi basta !“ — principiul care a încurajat pe Smerdeakov să-l ucidă pe bătrînul Karamazov.

Spaţiile şi dimensiunile timpului ale diferitelor lumi paralele sau chiar corelate nu pot fi amestecate, substituite decît în interesul minciunii, nicidecum al adevărului (o demonstraţie exemplară pentru linia de demarcaţie dintre teoria relativităţii şi relativism !).

De fapt, ciclitatea este proprie şi dezvoltării societăţii umane, dar altfel, în forma spiralei. Cînd Omul ridicol în finalul nuvelei declară că „veacul de aur“ este din nou posibil, că e! va lupta pentru a-1 înfăptui pe pămînt, nu înseamnă reîntoarcerea la comuna primitivă în spiritul erelor geologice şi al teoriilor evoluţioniste, ci o nouă societate post- capitalistă, neantagonistă, bazată pe legea dragostei de oameni.

Astfel, motivul „vîrstei de aur“ nu se contopeşte, nu se dizolvă în „eterna reîntoarcere", care în realitate nu constituie la Dostoievski fundamentul conceptului său de veşnicie ; deci, de data aceasta, interpretarea lui Jacque Catteau nu mai are acoperire în textul dostoievskian [19].

Faptul că în opera lui Dostoievski regăsim contururile diferitelor universuri, cu sisteme de valori proprii, presupune

şi diversitatea spaţiului şi timpului. Această varietate a universurilor — spaţiilor — timpurilor paralele, conjugate şi interferenţe, nu este altceva decît depozitarul bogăţiei unei opere geniale, avînd în centru o acută, modernă problematică a omului. Anume această problematică impune un sistem de corelare între diferite universuri, care face imposibilă prezenţa naturii, a lumii obiectuale, a ciclurilor geologice sau biologice ca atare, neangrenate în propriul sistem de valori estetice. Opera, privită dintr-o altă direcţie, dinspre arta prozatorului, apare în această perspectivă cu toată claritatea, funcţionalitatea timpului şi a spaţiului decurgînd dintr-o viziune epocală asupra omului.

\

VII

„Arta imperfectă[44] şi „lipsa de stil[44]

Destinul multora dintre marii novatori ai artei se izbeşte în momentul apariţiei lor de opacitatea unor gusturi „clasice", insensibile faţă de modele necanonizate. Faza respingerii poate să dureze luni sau ani, dar poate depăşi chiar perioada de timp care a fost hărăzită pentru viaţa creatorului. Opera lui Dostoievski a avut în această privinţă o soartă cu totul aparte. El a fost proclamat de Belinski la apariţia primului •său roman, Oameni sărmani, scriitor de prim rang, mare promisiune a literaturii ruse (în cercurile apropiate criticului a apărut şi epitetul genial, e drept, folosit şi în sens ironic). Foarte curînd, la publicarea Dublului, acelaşi Belinski, păs- trînd aprecierea pentru viziunea artistică, tipurile create şi în general pentru conţinutul celor două romane, a început să aducă amendamente în ceea ce priveşte perfecţiunea artistică şi mai ales stilul.

Observaţiile lui Belinski sînt la început circumspecte, şi într-o oarecare măsură valabile, foarte multe dintre ele fiind acceptate ulterior de scriitor (noi avem astăzi la dispoziţie un text revizuit al Dublului care diferă destul de

mult de cel publicat în revistă). Criticul s-a aflat parcă între ciocan şi nicovală, între publicul cu care deplîngea plictiseala produsă de lectura romanului şi fascinaţia talentului genial pe care îl intuia. I se reproşa prozatorului lipsa măsurii, manifestarea necontrolată a forţei de creaţie, lipsa conciziunii şi mai ales repetiţia scenelor în sine perfecte avînd aceeaşi funcţionalitate, neaducînd nimic nou în economia generală a lucrării, repetiţia gratuită a unor cuvinte, stilul greoi şi tributar lui Gogol.

în articolul Privire asupra literaturii ruse din anul 1846, Belinski afirma că tînărul scriitor „nu dispune încă de sim

„Arta imperfectă“ fi „lipsa dc stil"

ţul măsurii şi al armoniei" \ Cu un an mai tîrziu criticul a fost derutat şi mai mult de lectura nuvelei Domnul Pro- harcin, care i s-a părut „artificială, manieristă, impenetrabilă, avînd j^arcă calitatea unei întîmplări adevărate, dar stranie, haotică, şi nu a unei creaţii poetice" [2].

Cu toate circumstanţele atenuante pe care le avea Do- broliubov (faptul că răspundea la o observaţie polemică a romancierului, potrivit căreia el ar neglija importanţa determinantă a valorii artistice în literatură, şi că Umiliţii şi obidiţii nu se numără într-adevăr printre operele cele mai perfecte ale autorului), nu i se poate da dreptate atunci cînd apreciază romanul amintit ca fiind „«sub nivelul criticii estetice». Eu am în vedere toată literatura contemporană... spune Dobroliubov, şi dacă am lua alte opere de succes din ultimii ani, multe dintre ele s-ar dovedi, poate, şi mai puţin rezistente". Vorbind despre figura eroinei, criticul observă : „Perspicacitatea sa psihologică este uimitoare, construcţia limbajului ei ar putea face cinste oricărui orator, inclusiv din antichitate. Dar sînteţi de acord cu siguranţă, nu-i aşa, că Nataşa vorbeşte în stilul domnului Dostoievski ? Şi acest stil a fost însuşit de majoritatea personajelor [...] Sărăcia şi imprecizia imaginilor, permanenta nevoie de a se repeta pe sine însuşi, incapacitatea de a definitiva un caracter cel puţin pînă cînd îşi capătă o modalitate de expresie corespunzătoare..." [3]. Astfel, Dobroliubov susţine flagranta contradicţie dintre imperfecţiunea artistică şi extraordinarul talent, dintre stilul prost, şi conţinutul genial al operelor lui Dostoievski, căci romancierul este considerat de el unul dintre cei mai străluciţi reprezentanţi ai literaturii ruse, scriitorul care dă glas „dragostei de oameni" şi „întreprinde cu toată energia şi prospeţimea tînărului talent analiza anomaliilor situaţiei noastre mizerabile, reuşind să-şi exprime prin aceasta înaltul său ideal umanist" [4].

Se pot desluşi deja de pe acum contururile unei viziuni asupra lui Dostoievski : mare romancier — cu o artă imperfectă, scriitor genial, dar prost stilist. Repetăm : Belinski şi Dobroliubov aveau în multe privinţe dreptate, dar în aprecierea lor simptomatică se ascundea şi o doză de neîn- ţelegere în ceea ce priveşte caracterul novator al artei dosto- ievskiene, dezvăluita în alte planuri chiar de ei înşişi. Activi

tatea celor doi critici s-a încheiat înaintea apariţiei Amintirilor din Casa

morţilor şi a seriei marilor romane, începînd ■cu Crimă şi pedeapsă, explicitînd cu toate rigorile o nouă poetică. A dispărut oare din critica literară a deceniilor următoare această abordare atît de contradictorie, sau nu e vorba de nici o nouă formula artistică, ci de imperfecţiune şi de neglijenţă în stil datorată, să spunem, grabei ? Nicicum, spectrul unei arte haotice, al unui stil incoerent, greoi, apăsa asupra interpretărilor ca o piatră, capabilă să scufunde pe cel mai bun înotător.

Prietenul infidel al romancierului, Nikolai Strahov, mărturisea la început că cişteşte romanul Idiotul cu „aviditate şi cu cea mai mare atenţie“, intenţionînd să-i dedice un articol critic. Acest lucru nu l-a făcut, dimpotrivă, în articole pe alte teme a început în numele modelului — Război şi pace — discriminarea operelor „cu întîmplări haotice şi enigmatice, înfăţişînd groaznice suferinţe sufleteşti". Mai tîrziu, în scrisoarea din 12 aprilie 1871, Strahov se destăinuie romancierului: „Este indiscutabil că în ceea ce priveşte conţinutul, bogăţia şi diversitatea ideilor, Dumneavoastră sînteţi la noi primul, şi chiar Tolstoi apare monoton în comparaţie cu Dumneavoastră. Acest lucru nu este infirmat de faptul că tot ce âţi scris are un colorit aparte, violent. Dar este la fel de indiscutabil că Dumneavoastră, scriind cu precădere pentru un public ales, supraîncărcaţi operele, le complicaţi prea mult. Povestirile Dumneavoastră ar fi acţionat riiai puternic asupra cititorului dacă aveau o ţesătură mai simplă. De exemplu, Jucătorul, Eternul soţ au produs o impresie deosebită, iar tot ce aţi inventat în romanul Idiotul a fost în van“. Strahov cerea îngrădirea forţei creatoare, diminuarea analizei prea minuţioase, reducerea de zece ori a imaginilor şi scenelor şi, în final, aşa cum afirma nu fără autoironie — să „înceteze să mai fie Dostoievski“.

Opoziţia stranie „mare romancier — artist imperfect” o găsim şi la criticul şi istoricul literar Alexandr Skabicevski, după care nu numai eroii sînt dedublaţi, ci şi romancierul. Primul dublu al lui Dostoievski, scriitor genial, a compus în romanul Adolescentul două scene (sinuciderea Olei şi în- tîlnirea lui Arkadi cu mama sa în pensionul lui Touchare) care sînt demne de Dickens şi Hugo. Celălalt dublu „ca

artist şi romancier este un scriitor pînă la limită neglijent şi deseori extrem de neîndemînatic. Ii place să născocească pentru romanele sale subiecte sucite, încurcate şi, de obicei,
l atît de prost compuse, încît uneori poţi să citeşti scene întregi fără să înţelegi nimic din ceea ce vorbesc personajele [...] La aceasta trebuie adăugat stilul greoi lipsit de armonie, precum şi pasiunea pentru reflecţii lungi, abstracte, con- ⁝ fuze"

în cartea lui Melchior de Vogiie, Romanul rus (1886), cunoscută ulterior în zeci de ediţii şi traduceri, aprecierea sau mai precis subaprecierea lui Dostoievski se explică tot prin calificarea artei sale ca imperfectă. Cu Dostoievski, acest creator care a produs o revoluţie în comportamentul nostru de intelectuali, ajungem, spune Vogiie, la Moscova, la „monstruoasa catedrală Sfîntul Vasile, formată şi pictată ca o pagodă, construită de

arhitecţi barbari". Pe Dostoievski trebuie să-l considerăm „ca un fenomen al unei alte lumi, ca un monstru incomplet şi puternic, unic în originalitatea şi imensitatea sa. Impresia teribilă care ne cuprinde la apropierea de un personaj dostoievskian pune întrebarea dacă nu ne aflăm în faţa unui geniu, dar răspunsul vine repede : genialitatea nu există în literatură fără două însuşiri superioare, măsura şi universalitatea". Prima presupune selectarea, condensarea şi dominarea ideilor, a doua — o viziune armonioasă a lumii pe care Dostoievski le are numai pe jumătate, pentru că a scris numai cărţi de două categorii: chinuitoare sau groaznice. El este un călător care a cutreierat întregul univers şi a descris totul admirabil, dar a călătorit numai noaptea" [B].

Vogiie observă că noi ştim despre eroii Oamenilor sărmani mai mult chiar decît autorul, care ne-a spus numai a mia parte despre ei, dar a reuşit să ne sugereze totul : „Să mă ierte şcoala noastră cu precizia şi exactitatea sa, dar în mod hotărît forţa scriitorului rezidă în ceea ce nu spune, pentru că îi sîntem recunoscători pentru tot ce ne lasă să ghicim". Dar Vogiie este şi acela care consideră romanul Demonii „confuz, prost construit, deseori ridicol şi devastat de teoriile apocalipsului", iar stilul scriitorului, în general, — prolix în asemenea măsură că „abia pe cincizeci de pagini găseşti o trăsătură genial revelatoare" [1].

Caracterizarea lui Anatoli Lunacearski din articolul Dostoievski gînditor şi artist (1931) întrevede trăsăturile specifice ale creaţiei scriitorului. Criticul descoperă în Dostoievski un artist liric care se destăinuie, dînd la iveală adevărul din străfundurile sufletului său, încercînd să-l molipsească pe cititor, să-l convingă, să-l zguduie. în calitate de artist liric, scriitorul se exprimă prin roman şi nuvelă, devenite la el forme pseudo-epice. în ceea ce priveşte construcţia şi stilul, „Dostoievski nu poartă grija frumuseţii exterioare a operelor sale. Fraza lui este în cel mai înalt grad intenţionat neartificială. Majoritatea personajelor folosesc aceeaşi limbă La Dostoievski, rămînem surprinşi de conţinutul genial... El se grăbeşte să ne zguduie, să ni se destăinuie" [8].

Am putea cita la nesfîrşit şi alte aprecieri mai mult sau mai puţin autorizate, convergente ideii discutate, aprecieri vehiculate şi astăzi. Dar credem că părerile invocate surprind deja destul de tranşant ambiguitatea situaţiei ce decurge din consideraţiile criticii, conform cărora marele romancier are o artă imperfectă, construcţia operelor sale fiind defectuoasă, iar limba — ştearsă, lipsită de har. în aprecierile citate se evidenţiază suficient de clar şi un alt aspect, şi anume : contradicţia dintre modernitatea structurii artei dostoievskiene (e drept, cu un semn mai curînd negativ) şi conceptul „clasicităţii", al armoniei, al valorii artistice. Se impune deci clarificarea acestei „imperfecţiuni" a artei dostoievskiene, a lipsei de stil (sau a „stilului prost“) pe baza configuraţiei ei reale şi originale, pe baza unor principii estetice, axiologice deschise, autentice.

Dar ce este sulul în sens larg, literar, nu numai lingvistic ? Şi, în general, este oare bine ca un scriitor să aibă stil ?

Stilul, ca însemnul personalităţii creatoare, derivă, fără îndoială, dintr-o poetică a unei modalităţi artistice. Stilul se creează pe baza unei limbi literare, aflată într-o anumită fază a dezvoltării sale, pe baza acceptării/respingerii prerogativelor avansate de curentele şi gusturile dominante din- tr-o epocă. Formarea limbajului are loc sub impulsul unor factori ca eficacitatea comunicării, adecvarea conţinutului, noutatea, claritatea şi echilibrul în sens larg, deci ca proprie-
„Arta imperfectă" }i „lipsa de stil“
271
taţi ale unei unităţi, ale unei structuri specifice, organice şi originale.

Stilul se formează, pînă la urmă, ca tensiunea, ce ia naştere în actul de creaţie, dintre ceea ce se exprimă şi mijloacele de exprimare. Aşa cum o noţiune, pornită pe drumul abstractizării, poate să exprime adecvat şi profund realitatea, dar poate să se şi rupă complet de ea, ajungînd la exprimarea neadevărului, la fel şi stilul poate fi relevant pentru personalitatea artistică şi pentru adevărul artistic sau se poate intercala, prin artificialitatea excesivă, între semnificat şi destinatarul mesajului.

Stilul, şi nu gradul de stilizare în sine este indiciul valorii estetice. în dosul reproşurilor făcute stilului dostoievskian putem desluşi, în ultimă instanţă, calităţile artei sale moderne, calităţi neînţelese de critică. De fapt, formula „Dosto- ievski e prost stilist" apare în istoria literară pe fundalul unei alte formule, cu semnificaţie mai generală, sugerată încă de Prosper Merimee : „Scriitorii ruşi nu au stil".

Merimee formula o apreciere cu totul pozitivă, îndreptată împotriva stilului clasicizant francez, în mod excesiv şi gratuit stilizat, adică un stil organizat conform unor reguli prestabilite, un stil artificial şi mai puţin relevant. Tur-gheniev a păstrat următoarele cuvinte adresate lui de prietenul său francez : „Poezia Dumneavoastră caută înainte de toate adevărul, frumuseţea apare apoi de la sine ; poeţii noştri urmează un drum invers : ei urmăresc în primul rînd efectul, spiritul, strălucirea, şi dacă se iveşte în calea lor posibilitatea să nu meargă împotriva realităţii, ei o fructifică cu plăcere"[9]. în articolul său Alexandr Puşkin, Merimee observa că „simplitatea şi naturaleţea, care sînt proprii stilului laconic al poetului rus, apar ca rezultat al celei mai rafinate arte". în acelaşi articol, autorul atrage atenţia asupra unei alte capcane : posibilităţile excepţionale ale limbii ruse de a reda cele mai mici detalii şi cele mai imperceptibile nuanţe duc, prin abuz, la o modalitate artistică falsă, pentru că nu reproducerea amănuntelor şi culorilor este obiectivul principal al creaţiei.

După cum am văzut deja la Vogiie, formula „nu are stil*, în sensul nu e artificial, aplicată la opera lui Dostoievski, se transformă în opusul ei : este prost stilist, are o modalitate
272

de exprimare imperfectă. Ceea ce a însemnat culmea artei devine acum semnul absenţei ei totale.

Ne pare chiar incitant să urmărim odiseea acestei formule în critica

românească. în articolul Arta naţională, Ştefan Petică, aflîndu-se sub influenţa lui Lev Tolstoi, care afirmase că „în tehnica artei Dostoievski e mai prejos de orice critică", cade şi el în capcana „formulei", susţinînd că „scriitorii ruşi [...] sînt stilişti slabi şi povestitori greoi". Vorbind despre stilul naţional, Petica explică această situaţie prin preocuparea scriitorilor de a studia şi de a pătrunde sufletul poporului. Ei nici nu-şi dau seama că „sufletul rusesc cuprinde în sine chipul cum trebuie exprimat, că arta este strîns legată de obiectul ce trebuie exprimat şi deci că stilul lui Gogol şi Dostoievski este singurul stil adecvat pentru viaţa întunecată, tragică şi măreaţă a rătăcirilor în nopţile stepelor nesfîrşite" [1()].

Determinarea stilului unei literaturi naţionale prin „obiectul ce trebuie exprimat", este, fără îndoială, importanta, dar nu se dovedeşte a fi şi singura, creativitatea, limba avînd şi ele un cuvînt de spus. Iar în ceea ce priveşte stilul individual, nimic nu este mai greşit decît derivarea lui exclusiv din obiectul înfăţişat. S-a spus, de exemplu, ca autorul romanului Demonii prezintă o lume haotică şi absurdă, deci şi arta sa este haotică şi ilogică. Ilogică arta lui Dostoievski ! ?

Acelaşi Petică reia însă formula şi în sensul atribuit de Merimee. în articolul Leon Tolstoi criticul remarcă : „Ceea ce izbeşte numaidecît în opera lui Tolstoi, judecată din punctul de vedere curat artistic, e că n-are un procedeu anumit, propriu, cum se găseşte de pildă la Zola, Rosny, D'Annunzio, Maeterlinck, Ibsen sau chiar la Dostoievski [...], dar nu ştiu dacă în mulţimea autorilor geniali se găseşte unul la care arta să se fi înălţat la un aşa de mare grad de intensitate ca la Tolstoi" [u]. Explicitînd ideea, criticul subliniază că forţa lui Tolstoi constă chiar în aceea că arta sa este ascunsă, pe cînd „la Zola caracterul epic se prinde numaidecît din repetarea grandioasă a frazelor şi din însufleţirea lucrurilor", iar la artişti ca Maeterlinck „arta se străvede după puţină osteneală".

„Arta imperfectă“ }i „lipsa de stil"

Ceva mai tîrziu, teza despre „lipsa de stil" a fost aplicată operei lui Cehov. în prefaţa la A. Cehov, Nuvele alese, din 1908, traducătorul Nicolae Dunăreanu vorbeşte despre calitatea artistică supremă a scriitorului rus : „Nici stil, nici risipă de vorbe, ci numai fapte şi lucruri, cari nu lasă un moment sufletul nostru neocupat [■••]. Stilul lui Cehov e atît de simplu şi egal, de lipsit de intenţiunea necum de artificii, atît de liniştit şi lipsit de mişcare că parcă nici nu există" [12].

Comentînd arta de prozator a lui Cehov, Mihai Ralea remarca : „Nu-i poţi descoperi nici un artificiu, nici o grimasa, nici cochetărie, nici strîmbătură. Nu crede în lucruri excepţionale, originale, caracteristice [...] Nimeni şi nimic nu-1 scoate din naturaleţea lui, făcută din comprehensiunea genială, formidabilă a lucrurilor fără semnificaţie. Cehov are perversitatea insignifienţei. Nu ştiu însă dacă tocmai în aceasta nu se ascunde cel mai înalt pisc al rafinării" [13].

Stilul — cu cele două feţe ale sale : adecvare la o nouă viziune a unui univers original, forţă expresivă şi echilibru, armonie sau organicitate, capabile să producă satisfacţia estetică — permite definirea unei

personalităţi creatoare. Valoarea artistică sau nonvaloarea nu sînt determinate totuşi, revenim aici asupra chestiunii, de gradul de stilizare în sine. Cine se bazează exclusiv pe acest criteriu poate respinge pe Michelangello în numele lui Brâncuşi şi invers. Valoarea stilului este legată de mai multe condiţii. Intră în joc, aici, şi adecvarea, deseori amintită, dar adecvarea nu numai la obiect, ci în primul rînd la o viziune estetică, la un gust contemporan, la un univers artistic cuprinzător şi original. Adecvare la toate aspiraţiile creatorului, căci numai astfel se realizează valoarea autonomă a stilului : echilibrul, bogăţia, muzicalitatea, culoarea, expresivitatea, adică tot ce poate în sine produce încîntare. Astfel, nimic altceva decît examinarea proprietăţilor stilului, a originalităţii limbajului şi a expresivităţii în general nu poate să ne dea o bază solidă pentru aprecieri axiologice.

*

* *

Stilul lui Dostoievski derivă din poetica sa de adîncime pe care o explicitează, o reliefează. Matricea stilului dosto-

ievskian poate fi identificată ca amprentă a personalităţii creatorului în arta sa narativă, în modalităţile de construcţie a motivelor în general şi a motivelor literare, a imaginilor multidimensionale, de unde îşi trage seva specificitatea limbajului. Dacă ne apropiem de stil dinspre limbă, vom constata că aceasta se modulează în funcţie de cerinţele poeticii pe care o construieşte [14].

Implicaţiile perspectivei narative sînt definitorii pentru stilul lui Dostoievski. Toată problema „imperfecţiunii" artei sale şi a stilului său „prost" se trăgea de aici, după cum am văzut mai sus, în studiul Arta naraţiunii. Problema a fost identificată în perioada debutului chiar de romancier, care le reproşa cititorilor, într-o scrisoare adresată fratelui său, că nu înţeleg că limba este a eroului, a lui Devuşkin şi nu a autorului. La învinuirea că romanul Oameni sărmani ar fi prolix el răspundea că în această operă „nu se găseşte nici un cuvînt de prisos"

Obişnuiţi cu vorbirea mult stilizată a eroilor de roman, apropiată de normele limbii literare scrise, lucru ce se în- tîlnea pînă atunci şi în romanele epistolare, primii cititori ai Oamenilor sărmani au avut senzaţia imperfecţiunii stilului, pentru că n-au sesizat procedeul : de dragul unui realism artistic consecvent, autorul a recurs la reproducerea întocmai a vorbirii eroului pînă la limita rigorilor gramaticale. De altfel, pînă la urmă chiar Dostoievski deconspiră procedeul, în finalul romanului, după ce istoria de dragoste se consumase şi destinele s-au frînt, Devuşkin observă în ultima sa scrisoare pe care n-ar vrea s-o ştie ultima : „Nu vezi că am început să am şi stil... Ehei, draga mea, ce tot vorbesc de stil ? Nici nu ştiu bine ce scriu ! Nu ştiu, şi pace, nu ştiu nimic ! Nici de recitit nu recitesc, nici stilul nu mi-l îndrept..." [15]

Procedeul folosirii stilului intenţionat imperfect al personajului sau al

naratorului fictiv, al cronicarului, a fost identificat destul de tîrziu de critică. în prima carte, purtînd titlul Poetica lui Dostoievski, datorată lui Leonid Grossman şi apărută în 1925, găsim însă cîteva consideraţii substanţiale referitoare la această problemă. în studiul Stilistica lui Stavroghin, dedicat capitolului La Tihon, din primele variante ale romanului Demonii, capitol exclus de autor din
„Arta imperfectă" }i »lipsa de stil”
275
textul definitiv, dar publicat separat în 1925, Grossman se referă la un experiment al lui Dostoievski. După părerea exegetului operei dostoievskiene, „forma de proces verbal oficial, intenţionat incorectă, limba vorbită, vulgară, neglijenţa aproape funcţionărească a notelor, cu greşeli vădite şi inexactităţi — toate acestea trebuie să creeze impresia fragmentului crud al realităţii, smuls din clocotul vieţii şi aruncat în paginile romanului aşa cum este, netransformat şi urît, neatrăgător sau chiar respingător" [16]. Dar procedeul imperfecţiunii stilistice are, spune în continuare autorul, un rol estetic important pentru că pe fundalul acestui limbaj şters şi opac „prind contururi incandescente imagini pregnante, clar reliefate". Pentru Grossman, imperfecţiunea stilului este un fenomen de suprafaţă, fiindcă Dostoievski respectă în acelaşi timp canoanele speciei literare a confesiunilor, cum s-au format ele în literatura europeană a secolului trecut.

De fapt, procedeul este dezvăluit cititorului şi aici în capitolul La Tihon, unde spovedania tipărită sub titlul Din partea lui Stavroghin, ca un fel de manifest al eroului, este precedată de următorul comentariu al naratorului : „Citez textual acest document (trebuie crezut că în prezent mulţi îl cunosc). Mi-am permis numai să corectez greşelile de ortografie, destul de numeroase şi care m-au mirat chiar, fiindcă autorul era totuşi un om cult şi care citise mult (relativ). Cît despre stil, l-am lăsat aşa cum era, în ciuda incorectitudinilor sale şi chiar a incoerenţelor sale. In orice caz, e evident că autorul nu e un scriitor“ [17]. Spre deosebire de Stavroghin, Tihon are un stil ales, elevat, cu calităţi retorice. în dosul acestor stiluri contranstante, răzbat însă cu toată vigoarea trăsăturile fundamentale ale eroilor, organizate în cazul lui Stavroghin prin structura tragicului motiv psihologic şi literar al dedublării.

Problema incorectitudinii limbii lui Dostoievski este elucidată şi, în esenţă, eliminată de cercetările moderne. Interesant este aportul lui Dmitri Lihaciov prin studiul „Neglijenţă faţă de cuvînt“ la Dostoievski. Universul artistic al romancierului se distinge în gradul cel mai înalt, spune Lihaciov, prin dinamism şi fluiditate, prin lipsa staticii şi a contururilor fixe. Totul se află în mişcare, nimic nu este închegat,
276

ci în curs de schimbare. Portretele se detaşează din limitele unei singure categorii de timp sau spaţiu, suprafaţa fragila se destramă la fiecare pas. Patosul cunoaşterii şi atitudinea dialogică faţă de lume devin dominante. Stilul lui Dostoievski are menirea să trezească gîndirea cititorului, „să-l

provoace la reflecţii, la formarea propriilor păreri şi concluzii. Dostoievski nu spune totul pină la capăt, face aluzii, se exprimă parcă inexact, dar în acelaşi timp cu un rafinament surprinzător".

Dostoievski face experimente de limbă. Introduce prepoziţii acolo unde nu sînt absolut necesare, distrugînd vechile expresii idiomatice, leagă epitetul de două cuvinte, foloseşte calambururi fără efect comic în scopuri gnoseologice. Creînd întregi sisteme de terminologie, romancierul nu restrînge sensurile, aidoma procedurii ştiinţifice, ci le lărgeşte [18].

Arta naraţiunii, polifonismul, cuvîntul bivocalic multidi- recţional sînt acele fenomene ale poeticii care determină stilul, parţial se identifică cu stilul. Arta naraţiunii la Dostoievski este de neînchipuit fără implicarea autorului şi cititorului, fără o largă folosire a stilului indirect liber. N-avem intenţia să reluăm problema perspectivelor narative, abordată de noi mai sus, dorim totuşi să precizăm că este vorba atît de limbajul personajelor, cît şi de cel al povestitorului (de celc mai multe ori intermediar, fictiv), de folosirea stilului indirect liber deopotrivă în cuvîntul eroilor (în care se inserează vocea autorului) şi în cel al naratorului (în care abundă expresiile personajelor).

Noile structuri narative au avut ca scop mărirea distanţei epice. Acest scop (în esenţă, obiectivitatea) a fost atins, paradoxal, prin opusul obiectivităţii, prin lărgirea sferei su biectivităţii, dar nu a autorului, ci a mulţimii personajelor. Evenimenţialul a fost transferat în conştiinţa personajelor, schimbîndu-se prin aceasta statutul autorului în discursul epic, pluralitatea punctelor de vedere desfăşurîndu-se liber, polifonic [19]. Autorul rămîne însă prezent nu numai la nivelul concepţiei artistice globale, ci şi la nivelul stilului.

Romanul Crima şi pedeapsă iniţial a fost conceput în formă de spovedanie şi jurnal. Prima variantă, păstrată parţial şi fără titlu (Povestire) a fost abandonată şi din cauza caracterului ei excesiv subiectiv. Varianta a doua, mai am-

pia, are ca titlu Sub acuzare (Pod sudom) şi începe cu următoarele cuvinte : „Mă aflu la judecată şi voi povesti totul. Am să pun pe hîrtie totul, să citească şi alţii, şi judecătorii mei cu toţii, dacă vor. Aici e vorba de o spovedanie. Nu am si ascund nimic“. Povestirea în numele eroului se păstrează deci şi aici ca şi într-un alt plan nerealizat: Povestirea unui criminal, care debutează în felul următor: „Cu 8 ani în urma (ca să-l situez pe erou cu totul la o parte)“, de unde se degajă cu toată claritatea aspiraţia spre obiectivitate[20].

In a treia variantă, cea definitivă, romancierul adoptă perspectiva narativă „clasică", „obiectivă", deci, discurs despre eroi şi evenimente la persoana a treia în numele autorului impersonal şi omniscient. Dar, de fapt, structura este mult mai complexă, datorită introducerii stilului indirect liber, a monologului interior şi a destăinuirilor în formă dia- logică, a visului etc., care situează obiectul naraţiunii şi în această perspectivă cu precădere în conştiinţa eroilor.

Fragmentele, cunoscute din prima variantă, păstrează acel moment al

acţiunii în care este descrisă întoarcerea lui Ras- kolnikov acasă după săvîrşirea crimei : „Era s-o iau pe scară, cînd, dintr-odată, mi-am adus aminte de topor. Căci trebuia să-l pun la loc, acesta era lucrul cel mai important, iar eu am uitat de el, fiind distrus. O, doamne, cîte greutăţi trebuia să învîng, şi era o adevărată minune că am reuşit, că m-am strecurat pe neobservate, trecînd prin toate aceste momente îngrozitoare. Ajungînd din nou la poartă, am observat că uşa de la odăiţa portarului era închisă, dar nu încuiată. Deci era probabil că portarul se afla înăuntru sau în apropiere, undeva în curte. Eu însă îmi pierdusem pînă într-atîta capacitatea de a judeca şi de a fi stăpîn pe sine ca m-am apropiat de uşă, am coborît cele trei trepte spre odaia portarului şi am deschis uşa. Ce i-aş fi spus portarului dacă m-ar fi întrebat: «Ce vrei ?» N-aş fi răspuns nimic, nu eram în stare să spun nimic şi m-aş fi trădat datorită înfăţişării mele stranii. Dar portarul lipsea. Am scos toporul şi l-am aşezat la locul lui sub bancă, punînd peste el o bucată de lemn aşa cum fusese cînd l-am luat. îmi amintesc ca prin vis că am fost fericit şi mulţumit cînd am scăpat de topor. Apoi am ieşit, am închis uşa şi am plecat acasă. Pînă la odaia mea nu am întîlnit pe nimeni, absolut

pe nimeni. Uşa gazdei era încuiată. Ajungînd acasă, m-ams aruncat imediat pe pat. N-am adormit, dar am căzut în- nesimţire, cel puţin pe jumătate, şi dacă cineva ar fi intrat atunci, aş fi sărit în picioare şi aş fi ţipat. Gînduri şi frînturi de gînduri mişunau în capul meu ca un viscol. Dar eu nu-mi amintesc nimic" [21].

Şi iată redactarea definitivă : „Dar avu noroc. Uşa de la odăiţa portarului era închisă, dar nu încuiată, deci era probabil că portarul se întorsese acasă. Raskolnikov îşi pierduse însă pînă într-atîta capacitatea de a raţiona, că se duse de-a dreptul la uşă şi o deschise larg. Dacă portarul l-ar fi întrebat : «Ce doreşti ?», poate că i-ar fi întins pur şi simplu toporul. Dar portarul lipsea şi de data aceasta şi Raskolnikov avu timp să pună toporul la locul lui sub bancă : ba chiar aşează o bucată de lemn deasupra, aşa cum fusese cînd l-a. luat. In drum spre odaia lui nu întîlni pe nimeni; uşa gazdei era încuiată. Ajuns sus în odaia lui, se aruncă pe divan* îmbrăcat cum era. Nu adormi, dar căzu aproape în nesimţire. Dacă cineva ar fi intrat atunci, ar fi sărit în picioare şi ar fi ţipat. Frînturi de gînduri i se îmbulzeau în minte, dar nu putea să prindă, nu putea urmări nici unul, oricît se străduia..." [22].

Cele două texte sînt aproape identice din punct de vedere al conţinutului, în orice caz este descrisă aceeaşi acţiune. Remarcăm totuşi, în ceea ce priveşte conţinutul psihologic, nişte diferenţe. Schimbarea perspectivei narative — trecerea de la eul eroului la persoana a treia impersonală a povestitorului — nu se reduce la înlocuirea pronumelor şi formelor verbale. In prima variantă accentul cade pe perceperea. trăirilor (nu totdeauna relevante), şi nu pe trăirile înseşi. Ponderea psihologicului în evenimenţial rămîne trăsătura comună a ambelor texte, subiectivitatea redundantă a primului nu contrazice în sine realismul. Totuşi, în legătură cu acest ultim moment intervine acţiunea unor principii distincte ale poeticii dostoievskiene.

Motivaţia abandonării discursului în numele eroului şi adoptării naraţiunii obiective cuprinde şi calificarea confesiunii şi a concentrării atenţiei asupra perceperii trăirilor eroului ca fiind o piedică în calea receptării, ca o umbrire a finalităţii, a mesajului. înainte de a trece la redactarea ulti
.Arta imperfectă" }i „lipsa de stil"
279
mei variante, autorul singur îşi defineşte căile de urmat: „Crima trebuie explicată mai natural, dar şi seriozitatea — păstrată"[23]. Stranie, la prima vedere, antinomie : realismul psihologic — gravitatea conţinutului ! Totuşi, polaritatea planurilor cu tendinţe centrifuge există şi echilibrul lor era instalat doar datorită artei dostoievskiene. Fără îndoială, schimbarea perspectivei narative, de fapt diversificarea acestei perspective, s-a produs, s-a impus din cauza unei abordări mai profunde, filosofice a „tuturor problemelor".

în textul definitiv, discursul epic în numele povestitorului impersonal capătă un grad superior de obiectivitate, dar prin implicarea cuvîntului eroului, datorită stilului indirect liber, evenimentele se răsfrîng în conştiinţa personajelor, iar cititorul este făcut martor, aproape participant, complice la acţiunile lor. Constatări ca „era probabil că portarul se în torsese acasă", reacţia prezumtivă : „poate că i-ar fi întins pur şi simplu toporul", observaţia : „uşa gazdei era încuiată" etc., aparţin fără îndoială lui Raskolnikov, iar în ultimele două fraze ale textului definitiv citat vocea povestitorului şi a eroului se suprapun perfect.

între cele două variante sînt şi alte deosebiri ; ele privesc saltul produs de finisare care aduce mai multă conciziune, precizie, expresivitate. Abundenţa excesivă a detaliilor e abandonată ; se renunţă, de asemenea, la comparaţia metaforică nefericită : „frînturi de gînduri mişunau în capul meu ca un viscol".

în acest roman, naratorul numai formal este impersonal, în discursul lui apare cu toată vigoarea vocea auctorială. Uneori mai ascuns, alteori mai accentuat. Crimă şi pedeapsa începe cu următoarea frază „V naceale iulia, v cerezvîceaino jarkoe vremia, pod vecer, odin molodoi celovek vîşel iz svoici kamorki, kotoruiu nanimal ot jilţov v S-m pereulke, na uliţu i medlenno, kak bî v nereşimosti, otpravilsia k K-mu mostu". („într-una din zilele dogoritoare de la începutul lunii iulie, un tînăr ieşi pe înserate din cămăruţa în care sta cu chirie la nişte locatari din ulicioara S. şi, ajuns în stradă, se îndreptă încet şi oarecum nehotărît spre podul K.“).

Prima parte a frazei are cadenţă, chiar armonie, fiind comparabilă cu începutul unor romane turgheneviene, în pofida aproape disonantului cerezvîceaino (extraordinar, ex
280

cepţional), dar de la cuvintele iz svoei kamorki (cămăruţă îngustă, întunecoasă ; cămară) situaţia se schimbă, apare vocea apăsată a autorului, apar prozaismele, complexitatea. Prin sensul conotativ depreciativ pe care-1 primeşte kamorka în- tr-un context indicînd locuinţa cu totul necorespunzătoare a eroului, ca şi „bîrlogul", „claustrarea" se sugerează deja

foarte mult din ceea ce nu recuperează traducerea prin „cămăruţă", dar este completat mai jos în desfăşurarea motivului obiectual : „Cămăruţa lui se afla la mansarda unei clădiri înalte, cu patru etaje, şi semăna mai degrabă cu un dulap decît cu o odaie". Complementul la mersul încet: „oarecum nehotărît" („...medlenno, kak bî v nereşimosti") indică o stare sufletească ambiguă. Subordonata intercalată relevă cu ostentaţie statutul de subchiriaş al eroului şi desemnează prin iniţialele toponimiilor nişte realii citadine în spirit obsedant verist, prozaic. Sintaxa este complexă, cu mai multe subordonate, complemente de diferite feluri etc.

După un început de caracterizare a eroului — un om indecis, dar cu un caracter puternic — vocea lui se împleteşte cu vocea naratorului : „De altminteri, de astă dată, după ce ajunsese în stradă, el singur se miră de teama iui de a-şi întîlni creditoarea.

«Cînd te gîndeşti ce faptă pun eu la cale, şi să-mi fie frică de asemenea fleacuri ! se gîndi el, zîmbind ciudat. Hm... da... Totul e în mîinile omului şi el lasă totul sâ-i scape numai şi numai din pricina laşităţii...»".

Calităţile stilului nervos, tensionat, descoperind mişcările sufletului, zămislirea şi calvarul ideilor, nu totdeauna sînt uşor sesizabile. Scrisoarea adresată lui Raskolnikov de mama sa lasă impresia unei scriituri echilibrate, „tradiţionale". Prin monologul interior al lui Raskolnikov însă, care îi dezvăluie reacţia la această scrisoare, romancierul face şi o demonstraţie de poetică. Este vorba de simfonia vocilor, inclusiv de stilul indirect liber, de importanţa contextului şi a intonaţiei. Luînd hotărîrea fermă de a zădărnici căsătoria sorei sale cu Lujin, Raskolnikov se felicită pentru perspicacitate : „Nu, măicuţo, nu, Dunia, nu mă puteţi înşela !... Se mai şi scuza că nu mi-au cerut sfatul, că au luat hotărîrea fără mine ! Fireşte ! Credeţi ca acum nu se mai poate desface ? O să vedem noi dacă se poate sau nu ! Auzi dumneata, ce argu

ment invocă — Piotr Petrovici este atît de ocupat, atît de ocupat, că nu se poate însura altfel decît din goana cailor, ca să nu zic din goana trenului. Nu, Dunecika, ştiu şi-mi dau seama ce sînt acele multe lucruri pe care ai să mi le spui; ştiu şi la ce te-ai gîndit o noapte întreagă, umblînd prin odaie, şi pentru ce te-ai rugat în faţa icoanei Maicii Domnului din Kazan, care se află în iatacul măicuţei. E greu sa urci Golgota. Hm... Şi aşa, te-ai hotărît definitiv, Avdo- tia Romanovna, să te măriţi cu un om de afaceri, practic, un om cu ceva avere (de pe acum are ceva avere, de... asta impune, e ceva serios!), care ocupă două posturi şi împărtăşeşte ideile generaţiei noastre noi (după cum scrie măicuţa), un om care «pare bun» după cum spune chiar Dunecika. Acest pare e un poem ! Şi Dunecika se mărită pe temeiul acestui pare !... Minunat! Minunat!“

Procedeul accentuării unor cuvinte şi expresii, al marcării intensive în context prin repetiţie, intonaţie, contrast sau semne gramaticale şi grafice (semnele întrebării, exclamaţiei, cursivul) apare aici cu toată pregnanţa, cu întregul său mecanism. Descifrînd codurile mamei şi ale surorii sale, Raskol-

nikov pătrunde în esenţa situaţiei în care se află el şi Du- nia, înţelege problemele definitorii ale existenţei sale. Procesul descifrării codurilor este analog cu o analiză stilistică neteoretizată.

Pentru surprinderea originalităţii stilului dostoievskian ar trebui clarificat ce şi cum se evidenţiază, care sînt punctele de sprijin ale expresivităţii în proza sa.

După părerea cercetătorului Alexei Cicerin care a consacrat problemelor în discuţie mai multe lucrări, Dostoievski creează în fiecare operă un nou sistem de noţiuni, accentuînd „cuvintele în care ideea romanului se cristalizează deplin şi cire sînt saturate în acelaşi timp de un conţinut psihologic individual şi caracteristice din punct de vedere social-cultu- nl“[LM]. Astfel, cuvîntul orgoliu în romanul Crimă şi pedeapsă stă la baza dezvăluirii trăsăturilor fundamentale nu numai ale unui singur personaj, ci ale mai multora, fiind aplicat cu diferite sensuri lui Raskolnikov, Dunia, Katerina Ivanovna sau Sonia (în cazul ultimului personaj — absenta orgoliului).

Apreciem acest demers, în multe privinţe prodigios, dar există şi alte modalităţi de abordare. Formularea privind cristalizarea deplină a ideii ar trebui concretizată, precizată mai ales sub aspectul modalităţii acestei cristalizări în structura limbajului. în operă, ideea poate să nu fie determinată no- ţional, ci doar sugerată, iar conţinutul în general cuprinde şi afectivitatea, şi aspiraţia creatorului către frumos. Altfel spus, între idee şi stil se intercalează imaginea artistică, personajele (la care trimite şi menţiunea lui Cicerin despre „psihologia individuală[1]'), desfăşurarea acţiunii etc. Numai în planul filozofic al romanului dostoievskian întîlnim sistemul de sublinieri bazat pe evidenţierea ideilor, după principiul importanţei lor.

Studiul motivelor de diferite categorii în opera lui Dostoievski efectuat de noi a avut şi darul de a ne permite să pa - trundem anumite taine, neobservate pînă acum, ale stilului său. Am ajuns la concluzia că mecanismul sublinierii, mijloacele expresivităţii sînt concentrate în limbajul romanesc în vederea constituirii motivelor obiectuale, psihologice, ideatice şi, prin ele sau direct, în vederea constituirii motivelor literare ca structuri semnificante, ideatic-artistice. Altfel nici nu era posibil, altfel planurile romanelor rămîneau nesudate» imaginea multidimensională s-ar fi destrămat în lipsa orga- nicităţii.

Rolul generator al motivelor de diferite tipuri în stilul lui Dostoievski se confirmă nemijlocit prin asemenea dominante ale sale ca recurenţa şi variaţia, precum şi importanţa intonaţiei şi a tonului. Toate aceste proprietăţi ale stilului dostoievskian nu sînt nimic altceva decît elemente constructive specifice ale motivului. Aceste structuri se ridică din poetica de adîncime la nivelul de suprafaţă, la nivelul limbii şi de aici coboară din nou în adîncime, în taina tainelor artei scriitorului.

Examinarea anterioară a sistemelor de motive ne-a obligat să evidenţiem şi mijloacele stilistice corespunzătoare. Astfel, în Visul unui om ridicol, am remarcat sublinierea prin repetiţie, variaţie, contrast sau caractere cursive a

cuvintelor- cheie, indicatori ai motivelor literare centrale. Reluăm aici sub alt aspect şi mai detaliat un singur caz de recurenţa şi anume expresia e totuna. Citǎm fragmentele mai importante în care se întilneşte această expresie. După scurte variaţiuni
„Arta imperfectă" şi „lipsa de stil"
283
pe tema ridicolului (scepticism, ironie extrovertită, inocenţă, dragoste de oameni) şi a adevărului omnipotent, eroul povestitor aminteşte de mîndria sa exacerbata, bineînţeles niciodată recunoscută, din care şi-a mai pierdut, „poate pentru că în sufletul meu creştea o tristeţe teribilă din cauza unei împrejurări, care a fost infinit mai presus de mine : e vorba de o convingere care mi s-a dezvăluit şi anume că pretutindeni e totuna. Am presimţit-o de mult, dar convingerea deplină am avut-o brusc în anul din urmă. Am simţit brusc că mi-ar fi totuna dacă lumea ar exista sau n-ar fi nicăieri nimic" [25]. Puţin mai jos se referă la abandonarea problemelor existenţiale : „Dar mi-a devenit totuna şi întrebările s-au îndepărtat". Apoi se trece la schimbarea radicală intervenită datorită faptului că eroul a aflat adevărul :

„Adevărul l-am aflat în noiembrie trecut [...] în ziua •aceea aproape că n-am prînzit şi toată seara am petrecut-o la un inginer, la care au mai fost doi prieteni. Am tot tăcut şi tăcut şi cred că i-am plictisit. Ei vorbeau despre ceva provocator şi deodată chiar s-au şi înfierbîntat. Dar le era totuna, am văzut asta şi se înfierbîntau numai aşa. Deodată, le-am zis-o : «Domnilor, păi pentru dumneavoastră, zic eu. e totuna». Nu s-au supărat şi au început să rida de mine. Din cauză că le-am spus-o fără nici un reproş, pur şi simplu pentru că mi-era totuna. Ei au şi văzut că mi-era, pur şi simplu, totuna şi asta i-a înveselit". Din indiferenţă, la sfîr- şitul primului capitol, omul ridicol refuză să dea unei fetiţe ajutor. Chiar în seara aceea el plănuise să-şi pună capăt vieţii cu un glonte, dar n-a făcut-o. „Vedeţi — spune el la începutul capitolului al doilea — deşi mi-era totuna, dar durerea, de pildă, o simţeam totuşi. Dacă m-ar fi lovit cineva, aş fi simţit durerea. Aşa e şi pe plan moral : dacă s-ar în-tîmpla ceva teribil de trist, aş fi simţit un regret, ca şi atunci cînd nu-mi era încă totuna..."

Recurenţa expresiei e totuna devine de-a dreptul copleşitoare în aceste fragmente şi, de fapt, nici nu se termină aici, deoarece construcţia sistemului de motive abia începe. Recurenţa nu este însă nici gratuită, nici redundantă. Repetiţiile sînt trepte pe care se înalţă construcţia unui motiv : întîi se formulează, se defineşte — sugerează conţinutul (indiferenţa absolută faţă de oameni şi faţă de lume), apoi la
284

întîlnirea cu inginerul şi prietenii săi se dau coordonatele fenomenului — bolii „unui progresist rus contemporan şi petersburghez parşiv" (de semnalat polifonia vocilor în interiorul monologului), apoi expresia în cauză desemnînd im motiv psihologic (şi nu o idee !) este corelată cu alte motive locale, psihologice şi ideatice — adevărul (constituit tot prin repetiţie), sinuciderea plănuită (ca efect logic), dragostea pentru oameni — ca motiv antagonic.

Textul are o structură cu adevărat poetică, muzicală ; de mirare este numai faptul că această desfăşurare simfonică nu distruge, ca la romantici, discursul epic !

Prin e totuna, înstrăinarea modernă, dezvăluită prima dată în Însemnările din subterană, este aproape figurată ca o jumătate a sufletului, ca o etapă în viaţa Omului ridicol, care va fi depăşită de el în drumul său spre visul „vîrstei de aur“.

In romanul Fraţii Karamazov integratorii lingvistici principali sînt puşi, de asemenea, în slujba motivelor literare ca sistem, unind planurile social-psihologic, filosofic şi fantastic, descoperind sensurile desfăşurărilor epice, cu toate că se degajă din clocotul pasiunilor, al indiferenţei, al revoltei, al disponibilităţii de jertfă, al răului şi binelui care s-au instalat în sufletul personajelor.

Sistemul motivelor literare a putut fi identificat numai pe baza cuvintelor şi expresiilor marcate în mod deosebit. Astfel, în Cartea a cincea. Pro şi contra, de la „tinerii băieţi ruşi, care caută rezolvarea problemelor existenţiale", „neîncrederea în oameni şi ordinea universală", „dragostea de viaţă — mugurii fragezi, ce se deschid primăvara", „cupa vieţii" şi pînă la „imposibilitatea de a iubi aproapele" (Ivan), „nedreptatea şi suferinţa pe pămînt", „lacrima de copil" — toate pregătesc desfăşurarea motivelor în planul filosofic şi mitic, unde dominantele motivelor literare apar şi mai expresiv datorită bogăţiei unor mijloace stilistice rar întîlnite în literatura universală : lexicul uzual şi ştiinţific, expresii cu rădăcini mitologice, concepte şi noţiuni filosofice, elemente istorico-culturale şi politice etc.

în ceea ce priveşte modalităţile de potenţare a expresivităţii, stilul lui Dostoievski diferă mult de stilul lui Tolstoi, de care se apropie la prima vedere datorită complexităţii

frazei caracterizată de critică adeseori şi la celălalt titan ca fiind „greoaie". Exegetul avizat al stilului lui Tolstoi care este Nikolai Ghei a demonstrat că la autorul romanului- epopee Război şi pace naraţiunea nu cunoaşte, în esenţă, cuvinte-cheie; cuvîntul devine „cheie“ numai atunci şi în acea măsură în care el îndeplineşte o funcţie fundamentală, de sprijin în construcţia frazei, a discursului epic. în acest sens orice cuvînt poate deveni stîlp de susţinere fără să fie încărcat cu un sens expresiv suplimentar", precum „val", „ai să mori", „priveşte", „i s-a părut", „în sfîrşit“, „idee", „fericire" etc. O funcţie echivalentă cu cuvintele puternic marcate la alţi scriitori o are la Tolstoi detaliul şi corespondentul său în naraţiune : „Cuvintele de rezistenţă la nivelul textului corespund motivelor de subiect în naraţiune, care la Tolstoi au un rol important în formarea caracterelor şi în desfăşurarea evenimentelor"[20]. Complexitatea lui Tolstoi prin conjugarea diferitelor planuri (existenţial, psihologic, filozofic) se concentrează în simplitate, în epic. Complexitatea lui Dostoievski urmează alte căi, ea este extrovertită şi în stil, în contraste, în sublinieri expresive, clădind în diferite planuri motivele literare.

Dominantele specifice ale stilului literar dostoievskian cum sînt repetiţia şi variaţia, tonul şi intonaţia, contrastul dintre banal şi grav, excepţional, rolul superlativelor şi al expresiilor caracteristice ş.a., ar merita fiecare o atenţie aparte pe care nu le-o putem acorda aici. Ne limităm la cîteva observaţii de reper.

Repetiţia şi variaţia erau considerate păcatul originar al stilului dostoievskian. Ele au constituit obiectul parodiilor din perioada debutului. Konstantin Aksakov parodia în felul următor Dublul: „Aceste procedee nu e greu să le cuprinzi, procedeele acestea nu e deloc greu să le surprinzi, nu este deloc greu şi dificil să surprinzi aceste procedee... Vorbind despre romanul Dublul de Dostoievski se pot repeta cuvintele pe care la el le repetă d-1 Goliadkin : «Eh, rău e, rău ! Eh, rău e, rău ! Eh, cam rău mai stau trebuşoarele noastre !»“ [27].

în textul definitiv, formula citată s-a păstrat o singură dată, modificată, deci parodistul a dublat prima repetiţie ne-

respectînd sursa. (în traducerea românească formula nu ş-a păstrat ca atare : „Semn rău, gîndi el. Nu-mi place, nu-mi place deloc ! Cum văd, afacerea asta a noastră... nu prea merge bine !)[28]. Nu cunoaştem cauzele eliminării fragmentului de circa două pagini cu un monolog interior al eroului. Credem că autorul, obsedat de faptul că este prolix, a dat curs observaţiei lui Belinski care vorbea despre locuri excelente în sine, dar prea multe, de abuzul repetiţiilor. Am examinat monologul respectiv din capitolul X al primei variante şi am constatat că formula, devenită ridicolă dacă este ruptă din context, apare acolo într-adevăr de trei ori, dar niciodată identic, ci în variante. Ea se intercalează cu formule de consolare a omului în faza dedublării acute (monologul exprimă starea eroului după ce a redactat o scrisoare în care provoacă la duel pe dublul său sau pe sine însuşi), în pragul nebuniei totale. Formula are menirea să fie semnul absurdităţii, al ideii fixe. însă „ideea fixă“ a fost exprimată şi în alte cazuri, deci repetarea devenise redundantă.

Stilul lui Dostoievski, de altfel nu fără umbre, în lumina poeticii sale de adîncime, îşi dezvăluie din plin forţa sa imensă de expresie, bogăţia şi frumuseţea. Printre valorile stilului dostoievskian se numără tonul şi intonaţia.

în carnetele de note, în schiţele de plan şi ciorne, necontenit revine menţiunea : „Tonul", însoţind textele vădit experimentale în ceea ce priveşte perspectiva narativă, dialogul, ritmul discursului, distanţa obiect-narator-cititor, tonalitatea gravă, ironică, dramatică, tragică, tristă, sumbră, veselă etc. Ne-am referit deja la începutul romanului Crimă şi pedeapsă. A doua variantă, scrisă în formă de jurnal pînă la un anumit moment, are încă o alură accentuat subiectivă. Spre sfîrşitul acestei variante într-o schiţă de plan apare următorul deziderat al autorului :

„ÎNCEPUTUL ROMANULUI. Tonul Intîi: El [Ras- kolnikov] se duce de exemplu la bătrînă în recunoaştere, dar are în acelaşi timp o dispoziţie

uşuratică şi el singur .aproape încă nu crede că are s-o facă. Aşa, pentru orice eventualitate. După aceea : Continuare şi lucruri nelegaţe de aceasta, pînă şi un soi de umor. Parcă el însuşi nu ia în seamă că asta poate să se întîmple. Apoi: Uciderea va fi în
.Arta imperfectă'' şi „lipsa de stil“
287
făptuită aproape întîmplător. «Eu însumi nu m-am aşteptat la acest lucru». Povestirea despre spaimă şi panică, despre boală. Aceasta se va termina cu moartea lui Marmeladov. La sfîrşit: Brusc : tristeţe sumbră şi orgoliu incomensurabil şi lupta pentru ca viaţa să nu se prăpădească definitiv, dar ce se va alege de viaţă" [29].

Tonul mai obiectiv era cerut de materialul epic foarte substanţial, de forţa celorlalte voci distincte, de structura polifonică. Astfel s-a ajuns la formula complexă a mai multor perspective narative, de data aceasta pe prim plan apă- rînd cea impersonală. Dar şi după adoptarea acestui plan, a acestei perspective narative ca predominantă, problema tonului rămăsese încă nerezolvată întru totul. Scriitorul îşi propunea : „Deplină sinceritate, deplină pină la naivitate şi reţinut numai ceea ce este necesar", naturaleţea dar şi seriozitatea, „spaima, panica trebuie explicate tot în numele meu (tonul) “[30].

Tonul îndelung căutat al romanului Crimă şi pedeapsă devenea tonul marilor romane dostoievskiene, un ton grav, contrastiv — tragic dar şi ironic — în orice caz simplu şi complex, mulat pe realităţile sufleteşti abisale şi sublime. Timbrul specific al romanelor următoare nu era chemat de- cît să dezvolte acest ton.

Contextul oferă cuvîntului un sens aparte, sens care poate fi chiar contrariul sensului lui în limba comună. Acest nou sens se realizează în bună parte datorită intonaţiei vorbitorului, Dostoievski transformînd folosirea intonaţiei în- tr-un procedeu, într-un limbaj aparte. Cine nu distinge to- nalitatea fiecărei voci în universul artistic al romancierului nu vă putea înţelege şi gusta arta sa, cine nu va percepe intonaţia cuvintelor din vorbirea eroilor şi din discursul naratorului nu se va putea orienta în acest univers şi va suporta neplăcerile unei comunicări defectuoase.

Cunoaşterea omului, a celei mai inexorabile taine, cere dăruire, efort, experienţă. Eroii lui Dostoievski iau unii de la ceilalţi lecţii de psihologie şi în particular lecţii pentru a înţelege corect intonaţia interlocutorului.

în finalul „spovedaniei unei inimi fierbinţi" (Fraţii Ka- ramazov, Partea întîi, Cartea a treia, Capitolul V), Dmitri Ivaramazov ajunge la părerea că logodnica sa Katerina Iva-
288

novna din „recunoştinţă, din nadrvv, (sfîşiere, complexe), vrea să-şi bată joc de viaţa! şi soarta ei“, şi, fiind îndrăgostit de Gruşenka, îl roagă pe fratele său Aleoşa să-i fie mesager : „Să-i spui că n-am să mai vin niciodată şi că-mi iau rămas bun de la ea“ [31]. (în original ultima parte a frazei : prikazal, deskat’, klaniatsia are sensul „îi fac o plecăciune, îi trimit un salut"), deci este un enunţ diferit de conţinutul primei părţi).

Peste cîteva ore Aleoşa îndeplineşte misiunea spunîndu-i Katerinei Ivanovna :

„— M-a trimis să vă spun din partea lui... rămas bun şi că n-o să mai vină niciodată pe aici... vă spune «adio»...

— Rămas bun ? Chiar aşa a spus, eşti sigur că aşa s-a exprimat ?

~ Da -

— Poate că a vorbit numai aşa, într-o doară, sau la în - tîmplare, poate c-a greşit cuvîntul, o fi spus altceva, adică o fi vrut să spună altceva decît ce a spus...

— Nu, a insistat în mod special asupra cuvîntului «rămas bun». De trei ori m-a rugat să nu uit.

Katerina Ivanovna se aprinse la faţă.

— Ei, uite, vezi, acum, tocmai acum am nevoie, Alexei Feodorovici, de ajutorul dumitale ! Am să-ţi arăt care-i părerea mea, iar dumneata să-mi răspunzi dacă am ori nu dreptate. Ascultă, dacă vorbele astea pe care te-a rugat să mi le transmiţi le-ar fi rostit numai aşa, într-o doară, fără să insiste deloc asupra lor, fără să le sublinieze, ar fi însemnat că totul s-a sfîrşit între noi... Da, ar fi fost într-adevăr sfîrşitul ! După cum zici însă, a stăruit în mod special asupra lor, mai ales dacă ţi-a poruncit să nu uiţi cumva să mi le comunici exact aşa cum ţi le-a spus (în original : „pere- dat’mne etot poklon“, deci această plecăciune, cu subliniere) înseamnă că era tulburat, poate chiar exasperat... Pînă şi el s-a speriat de hotărîrea pe care a luat-o ! Nu m-a părăsit cu pasul sigur al unui om care ştie ce face, ci şi-a dat drumul orbeşte la vale. Faptul c-a insistat asupra acestui cuvînt cred că nu era din partea lui decît o bravadă...

— Da, da, aşa e, întări cu toată convingerea Aleoşa, acum şi mie mi se pare că aşa a fost.

.Arta imperfectă“ şt „lipsa de stil“

2K9

— în cazul acesta, înseamnă că el nu e încă cu desăvîr- şire pierdut! E numai într-un impas, pradă deznădejdii, şi deci mai pot încă să-l salvez !“.

Katerina Ivanovna, fiind parte implicată, surprinzînd situaţia din punctul său de vedere, are dreptate, dar nu sesizează perspectiva.

La rîndul lui, Aleoşa, influenţat, poate, de informaţiile pe care le are de la Dmitri şi de la Hohlakova şi de compasiune (celălalt frate, Ivan, este îndrăgostit de logodnica nedorită a lui Dmitri), sesisează lucruri grave în reacţiile şi în intonaţia Katerinei Ivanovna în momentul cînd ea află ştirea despre intenţia lui Ivan de a pleca din localitate : „Cum se poate, cînd te-anunţă că pleacă la Moscova, să te arăţi atît de fericită ? Ai făcut-o intenţionat! Pe urmă ai căutat să-i explici că, de fapt, nu-i chiar o fericire atît de mare, ci că, dimpotrivă, îţi pare rău că pierzi... un prieten, dar şi asta tot intenţionat ai spus-o... aşa, ca la teatru, pur şi simplu ai jucat o comedie !“.

Pe cine iubeşte Katerina Ivanovna ? Nu se ştie, pentru că sufletul ei este dominat de nadrîv (în loc de isterie cum a fost tradus, propunem sfîşiere, fiind vorba de răbufnirea dureroasă, spasmodică, pe undeva voluptoasă a unui sentiment chinuit), de orgoliu, de ambiţii. Conjugată cu mimică .şi

gesturi, intonaţia devine un component de bază al limbajului artistic dostoievskian.

Contextul şi semnalele ce trimit la alte texte sînt constructorii stilului, executînd viziunea creatorului arhitect. Mare dialectician (cine dintre artiştii geniali nu a fost mare dialectician !), Dostoievski avea prin structură o gîndire artistică, afectivitate, impulsuri şi aprecieri contrastive. Lucruri fără reversul lor pentru el nu existau, binele îl vedea în vecinătatea răului, viaţa ieşind din moarte. In opera de artă (el declarase acest lucru chiar în faţa tribunalului care l-a condamnat la ocnă), lumina nu se poate înfăţişa fără umbră (deci este sfînt dreptul scriitorului de a se referi la fenomene negative, de a scrie satiră). Simţul său nu suporta armonia facilă, gratuită. Ştia nu numai de la Heraclit sau de la romantici că „Armonia ascunsă este mai puternică de- cît cea de suprafaţă". Ştia acest lucru, şi multe altele, de la natură, de la viaţă.

Dar ce este armonia sau acea „unitate" fără de care nu există stil ? Este oare numai statuia lui Polictet, Kanonul, simetria absolută exprimată în cifre precise, proporţia dimensiunilor determinată apriori pînă la milimetru, pînă la cel mai mic detaliu ? Categoric — nu, legile armoniei s-au schimbat mult în epoca renaşterii şi a barocului, în perioada romantismului. Şi cu atît mai mult în epoca lui Dostoievski, prevestind o nouă, modernă sensibilitate, el însuşi aflîndu-se printre primii prevestitori.

Dostoievski nu numai că alungă armonia de suprafaţă, dar integrează dizarmonia ca să alunge schema abstractă moartă. El are nevoie totdeauna şi de ceva întîmplător ca semn al realităţii reale şi al fluidităţii vieţii. Armonia lui este nu numai echilibrul antinomiilor, al polarităţilor, ci al mişcării înseşi de nestăvilit. Lipsa de dialog, statica pentru el înseamnă moarte.

Contrastele, remarcate atît la nivelul disputelor pro şi contra, cît şi la nivelul motivelor, sînt elementele de construcţie de nelipsit şi în planul compoziţional, şi în planul limbajului. Aici se vede din nou extrovertirea poeticii de adîncime : banalul se întîlneşte cu excepţionalul, insignifiantul cu gravul, satiricul are în subtext tragicul[3J]. în stilul lui Dostoievski totul este subordonat expresivităţii, excepţionalul nu apare ca scop în sine, ca la romantici, descrierea gratuită, fie a banalului, fie a extraordinarului, este exclusă. Potenţarea maximă a expresivităţii atrage după sine folosirea largă a superlativelor şi, cum spune Cicerin, nu numai frecvenţa gradului superlativ al adjectivelor, ci a „tuturor părţilor de vorbire". Scriitorul intră aici chiar în conflict cu gramatica, cu normele limbii literare, folosind superlativul dublu, combinarea superlativului cu comparativul etc. De aici epitetele duble şi triple la un singur substantiv — ca realizarea năzuinţei spre multilateralitate şi mobilitate[33]. De aici şi puzderia de cuvinte tipic dostoievskiene: cerezvî- ceaino, ujasno, vdrug... (extraordinar, groaznic, brusc...).

Forţa stilului lui Dostoievski provine şi din gîndirea lui aforistică. Desigur, situaţie din nou paradoxală : scriitorul, considerat prolix, este un mare

amator de maxime şi cugetări lapidare. Dar cîte gînduri şi reflecţii nu găsim formulate în romanele sale sub auspiciile acestui gen ! E drept că „Arta imperfectă“ fi „lipsa de stil“
291
în romane maximele şi proverbele, preluate sau create de el însuşi, sînt de obicei transformate, adaptate. Dar găsim la el şi foarte multe maxime cu structuri integrale. De exemplu, numai din manuscrisele primelor variante şi schiţe de plan ale romanului Crimă şi pedeapsă putem spicui : „Din disperare se naşte o nouă perspectivă". „Democraţii noştri nu sînt suficient de democraţi", „Timpul nu există, timpul se reduce la cifre, timpul este raportul dintre existenţă şi neant", „Disperarea cea mai cinică este... Svidrigailov", „Speranţa cea mai irealizabilă e... Sonia". Găsim la romancier şi antimaxime create de eroii săi antagonici : „Toţi sînt sub lege, cei aleşi — nu", „Femeia este totdeauna ceea ce noi singuri vrem să facem din ea“. Proverbele populare apar de regulă structural transformate sau completate : „Sărăcia nu-i păcat, prietene, dar e un exploziv, se ştie" [M].

Dostoievski era un adevărat creator de limbă. Se mîn- drea că a introdus în limba literară (din dialectul profesional al desenatorilor) cuvîntul stuşevatsia — „a se face nevăzut". Dar cîte noţiuni, termeni psihologici şi expresii nu au Intrat în limba rusă, iar unele şi în alte limbi, din operele sale ! Subterana, antieroul, sub conştiinţa, dublul, înstrăinarea şi multe altele nu sînt, toate, creaţia sa exclusivă, dar poartă pecetea personalităţii sale. Poetul simbolist rus Ale- xandr Blok, magician al limbii, recurgînd la substantivul infernal’nost’ (caracter infernal), se justifică menţionînd folosirea lui de către Dostoievski.

Am afirmat că stilul viguros al lui Dostoievski are şi umbre, să le spunem deficienţe. Fraza lui, uneori contorsionată, prezintă dificultăţi la citire, dar ne obligă să reflectăm mai intens la conţinut. Nu e vorba însă numai de aceasta. La Dostoievski apar unele imprecizii de limbaj şi mai ales recurenţa gratuită a unor şabloane proprii sau împrumutate din alte stiluri literare, cum ar fi blestiaşcie glaza (ochi strălucitori) [x>]. Acestea sînt excepţii şi nu ştim dacă ponderea lor este mai mare sau mai mică decît la alţi mari scriitori. Un lucru a devenit deja clar : reproşurile făcute stilului lui Dostoievski sînt, în general, neîntemeiate, „deficienţele" devin merite în lumina poeticii de adîncime şi a unei moderne sensibilităţi.
292 ALBERTKOVACS—Poetica lui Dostoievski

Toată viaţa, personalitatea lui Dostoievski a fost dominată de forţa creativităţii, iar timpul consacrat unei munci titanice pentru elaborarea operelor sale. Pe baza inspiraţiei, preponderenţă avea zămislirea caracterului şi a concepţiei generale, a structurii fixate în planul şi programele operei. Romanul Idiotul s-a realizat după ce au fost aruncate aproape o sută de planuri, considerate de autor mediocre. Dar efortul romancierului era titanic şi în ceea ce priveşte limba propriu-zisă a operelor. Obsesia autenticităţii îl obliga la o muncă migăloasă, la un excepţional efort de a cunoaşte limbajele de specialitate, cuvintele noi, realităţile in stadio nas- cendi. Ţinea la scrisul său ca la propria-i viaţă, era în stare să se lupte cu redacţia şi cenzura pentru

un singur cuvînt.

Noua ediţie a operelor complete ne oferă astăzi mai multe volume de manuscris — note, planuri, ciorne, variante — cu zeci şi sute de mii de intervenţii, elaborări stilistice etc. Critica abia a început să le studieze, ca de altfel multe alte aspecte ale stilului său.

Dostoievski i-a zguduit pe cititorii săi şi îi mai zguduie şi astăzi nu prin imperfecţiunea artei sale. Arta lui, inclusiv stilul, prezintă un model nou de perfecţiune, un model modern alături de alte modele. Confirmarea forţei modelului său o găsim în intensitatea comunicării, în atestarea neîncetată a conştiinţei umane, în contraste şi în bogăţia lexicală» în armonie şi, înainte de toate, în autenticitate.

VIII
Secvenţe de poetică comparată
1
Cehov pe urmele lui Dostoievski

Contemporanii lui Cehov au surprins firele vizibile ce legau opera sa cu cea a predecesorilor mai îndepărtaţi din literatura rusă : Puşkin şi Turgheniev — prin proza lor poetică ; Gogol şi Şcedrin — prin sfera comună a comicului. în ceea ce priveşte predecesorii imediaţi, Tolstoi (cu care, de fapt, şi-a desfăşurat activitatea concomitent) şi Dostoievski, legăturile sub semnul continuităţii/respingerii au fost răstălmăcite, în primul caz, şi au rămas total ascunse privirii, în cel de-al doilea. Alăturarea celor două nume : Cehov şi Dostoievski a rămas mult timp de neînchipuit. în critica literară a timpului, „obiectivist, fără idealuri", Cehov a fost nu o dată respins în numele pătimaşului romancier angajat în văzul lumii în dezbaterea marilor probleme ale existenţei umane, deci, în numele scriitorului de idei. O asemenea abordare nu găsim doar la unii dintre criticii minori, astăzi uitaţi, dar şi la personalităţi remarcabile, precum poetul simbolist Inokentii Annenski, care în Cartea reflectării (1906) surprinde, în poetizarea morţii din O poveste banală a lui Cehov un regres faţă de Dostoievski \ La începutul secolului, se pare că un singur critic, promotor al Artei Noi, al stilului Secessio, de la revista „Mir iskusstva“ (Lumea artei) a pus timid problema apropierii între Dostoievski şi Cehov [2]. Este vorba de editorul revistei Serghei Diaghilev, care menţionase o temă comună, dar a primit o ripostă din partea Zinaidei Hippius, care, în articolul încă ceva despre banalitate (1904), refuză în mod categoric apropierea celor doi scriitori, „de neapropiat" după dimensiunea talentului : „Este chiar straniu să vezi aceste două nume alături (nemaivorbind de statura incompatibilă a celor doi)“ [3].

Dar să nu credem că absolutizarea unei singure maniere de creaţie, fie ea şi genială, acţionează într-o singură direcţie. Alte personalităţi au încercat să-l excludă pe Dostoievski din istoria literaturii, în numele poeticii cehoviene, a artei sale desăvîrşite şi a stilului impecabil. In mod paradoxal, însuşi Andrei Belîi, continuator fără îndoială al lui Dostoievski în proza sa psihologică şi mitică, plină de sugestii şi prospectări ale conştiinţei şi subconştientului, a declarat în articolul său Ibsen şi Dostoievski (190'3) : „Dostoievski nu avea

ureche. El veşnic distona în problemele cele mai importante. Iar în problemele cele mai importante la el nu găsim decît ■zbucium, sfîşiere (nadrîv). Ţot ce ar putea fi pozitiv nu e decît o promisiune... Degeaba încercăm să ne apropiem de el cu formulele cele mai complexe ale armoniei pentru a explica onorabil vocea lui stridentă, bolnavă. Nu avem tăria de a recunoaşte că toată viaţa el nu intona decît note false. Arta este armonie şi în special muzică — arta cea mai perfectă şi cea mai nobilă... Dostoievski purta în adîncul sufletului său imaginea unei vieţi luminoase, dar drumurile ducînd spre tărîmurile fericirii îi erau necunoscute... Măreţia îi lipsea lui Dostoievski [4]“. în schimb pe Cehov, Belîi îl ridică, în articolele A. P. Cehov (1904) şi Livada cu vişini (1907), la rangul unui fenomen epocal, opera lui fiind singura sinteză autentică a realismului şi simbolismului, fiindcă numai la el, fundamentul realismului se transformă fără ruptură în simbolism, devine străveziu, pe baza unei osmoze totale şi fireşti.

De la începutul secolului al XX-lea şi pînă aproape de zilele noastre, conştiinţa literară înregistra doar popularitatea absolută a celor doi. Puţinele aprecieri care ne-au rămas de la Cehov despre opera lui Dostoievski au alimentat, parcă pe drept, viziunea conform căreia nuvelistul ar fi antipodul romancierului. O privire mai atentă poate însă descifra, localiza, în reacţiile lui Cehov, o atitudine preponderent negativă numai în ceea ce priveşte stilul şi unele idei religioase ale predecesorului său.

în conştiinţa literară s-a imprimat însă ideea polarităţii acestor mari scriitori, în parte incontestabilă. Ampla formă epică a romanului este în opoziţie cu forma scurtă a schiţei

şi nuvelei, subiectivitatea fiind la rîndul ei opusul obiectivităti, iar excepţionalul — opusul banalului... Totuşi, persistă , întrebarea : oare poetica fiecăruia dintre cei doi scriitori ^coperă într-adevăr numai unul dintre polii menţionaţi ? Nu există oare şi puncte de interferenţă între doi mari creatori, dintre care unul îi urmează în literatura naţională şi universală celuilalt ?

Timp de decenii arta lui Dostoievski şi, în primul rînd, stilul lui nu au fost înţelese pe deplin. Nu supravieţuieşte oare şi legenda lipsei de stil a lui Dostoievski, a imperfecţiunii artei lui ? Rezultatele care se desprind din studiul poeticii sale, iniţiat la un nivel superior în perioada interbelică de L. Grossman, V. Komorovici, A. Dolinin, , M. Bahtin şi continuat în ultimele două decenii de exegeţi valorificînd şi experienţa structuralistă, nu sînt încă suficiente pentru lămurirea tuturor aspectelor temei abordate, dar îi deschid o perspectivă largă. Menţionam o singură idee în privinţa stilului lui Dostoievski, considerat deficitar, despre care se spune astăzi, pe bună dreptate, că a fost voit „neglijent[14], că imprecizia lui avea semnificaţii estetice, iar oscilaţiile dintre afirmaţie şi negaţie, deseori prin repetiţii, nu erau numai instrumentul veridicităţii psihologice, ci şi al afirmării unei viziuni proprii.

Paralela literară dintre cei doi scriitori a început totuşi să ispitească pe exegeţi acum un deceniu. Cercetătoarea sovietică A. Poloţkaia, într-un studiu intitulat Omul în universul artistic al lui Dostoievski şi Cehov priveşte deja

problema în mod obiectiv, descifrînd şi aspecte comune (tema omului mărunt, interesul pentru psihologia personajelor, dezvăluită prin contraste, unele situaţii „catastrofale") în cîteva „puncte particulare ale celor două poetici, care în fond sînt polare" ?. Apreciind pionieratul studiului menţionat, nu putem să nu observăm totuşi că, pe plan global, în cadrul poeticii comparate, paralela dintre cei doi scriitori nu s-a realizat încă. Noi contribuţii continuă să apară, de exemplu lucrarea lui M. P. Gromov[6] sau recentele demersuri ale americanului R. L. Jackson, la Simpozionul internaţional Dostoievski (Bergamo, 1980).

încă în anii studenţiei, Cehov a scris o mică nuvelă cu titlul ironic : O fire enigmatică (1883), semnată Antoşa Ce- honte. în primul său volum, Povestiri pestriţe, şi în Opere,

prozatorul nu a inclus decît foarte puţine din schiţele satirice semnate cu acest pseudonim, dar bucata amintită se află printre ele. într-o istorie academică a literaturii ruse, O fire enigmatică este calificată ca o parodie la adresa lui Dostoievski. Şi s-ar părea că nu fără temei, pentru că numele romancierului ca şi a personajelor sale, sînt amintite aici de cîteva ori, iar unele motive sînt vădit reluate. Eroina — „o cucoană drăgălaşă", îmbrăcată în catifea zmeurie, stă pe jumătate întinsă pe canapea, într-un compartiment de clasa întîi, şi conversează cu un tînăr scriitor, autor de „novelle" despre lumea bună, de altfel ataşat special pe lingă cabinetul guvernatorului. Ea vorbeşte despre „suferinţele" sale, con- siderîndu-se „nefericită", „ o martiră în genul lui Dostoievski". Pe un ton exaltat-elegiac, povesteşte despre familia sa, despre avantajele şi dezavantajele căsătoriei cu un general bogat pe care nu l-a iubit. Interlocutorul cochetei şi enigmaticei doamne răspunde, „sărutîndu-i iar mîna deasupra brăţării" : „Nu mîna dumneavoastră o sărut, minunată făptură, ci însăşi suferinţa umană. Vă amintiţi de Raskol- nikov ? Aşa săruta el" [7]. Fidelă firii sale, „cuconiţa drăgălaşă" se află iar în faţa încercărilor : „Şi, iată că bătrînul a murit, sînt liberă ca o pasăre. Acum aş putea să mă dăruiesc omului drag..." dar : „sînt nefericită, nefericită, ne- fericită ! în calea mea s-au ivit alte piedici. Un alt bătrîn bogat". Şi iată finalul : „Evantaiul rupt acoperă faţa drăgălaşă. Scriitorul îşi propteşte în pumn capul plin de gînduri, oftează şi începe să cugete cu aerul unui psiholog încercat. Locomotiva fluieră şi gîfîie, perdeluţele de la geamuri se ru- menesc în razele apusului".

Elementele de parodie la adresa lui Dostoievski, într-ade- văr prezente aici la nivelul stilului, ascund structurile mai adînci ale nuvelei, care dezvăluie parodierea globală nu a marelui romancier, ci a felului superficial, fals, în care este înţeles. în centrul nuvelei se situează raportarea firii umane la mediu, la condiţiile sociale. Iată „condiţia“ eroinei expusă de ea însăşi : „M- am născut într-o familie de funcţionari săraci. Tata era om cumsecade, bun la suflet, deştept, dar... mentalitatea epocii şi a mediului... vous comprenez ? ...Nu-l învinuiesc, bietul de el. Bea, juca cărţi... lua mită... Sărăcia, lupta pentru o bucăţică de pîine, conştiinţa nimic

niciei... Ah, nu mă sili să-mi aduc aminte. M-am văzut nevoită să-mi croiesc singură calea... Educaţia mostruoasă primită la pension, romanele stupide, greşelile tinereţii, prima dragoste sfioasă... Dar lupta cu mediul ? Groaznic ! Dar îndoielile ? Dar chinurile neîncrederii crescînde în viaţă, în tine însuţi ?... Ah ! Eşti scriitor şi ne cunoşti pe noi, femeile. Ai să înţelegi... Din nenorocire, sînt înzestrată cu o fire ieşită din comun... Aşteptam fericirea, şi încă ce fericire ! Ardeam de dorinţa de a fi om ! Da ! A fi om, în asta vedeam eu fericirea".

în realitate, destinul eroinei ne demonstrează însă altceva : ea nu este victima mediului, ci prin ea se afirmă victorios principiile, însăşi esenţa lui. Totalitatea reminiscenţelor, expresiilor, aforismelor, formulelor ca „suferinţă", „au- tojertfire", „suflet larg", „nefericire" se dovedesc, în lumina finalului, corelate nu cu sensul operelor dostoievskiene, ci cu firea eroinei, cu vanitatea şi aviditatea ei ascunsă. Mai mult, în monologurile rostite de „firea enigmatică" este exprimată concentrat teoria caricaturală a mediului, înţelegerea lui mecanicistă, fatalistă, caracteristică pentru literatura epigonică, realistă şi naturalistă, de la sfîrşitul secolului al XlX-lea, în care interpretarea istorică, socială, a personalităţii umane de către marii clasici ai secolului, de la Bal- zac şi Stendhal pînă la Flaubert şi Dostoievski, a fost denaturată prin exagerarea pînă la nec plus ultra. Dostoievski a fost primul dintre marii romancieri ai secolului care a reacţionat programatic şi decisiv, prin poetica sa, împotriva exagerărilor pe care le implicau teoriile mecaniciste (sociale, biologice) ale determinismului. Cehov merge, fără îndoială pe urmele lui. înainte de a demonstra acest lucru, trebuie să amintim însă momentele mai importante ale conceptului de mediu la Dostoievski, momente identificabile, de altfel şi în postulatele teoretice ale esteticii sale.

în Prefaţă la publicarea traducerii romanului „Notre Dame de Paris“ de Victor Hugo (1862), scriitorul rus vorbeşte despre contribuţia cea mai de seamă a secolului al XlX-lea la dezvoltarea culturii universale pe care el o vede în repunerea în drepturi, în „recuperarea" omului strivit de asuprirea împrejurărilor, de închistarea seculară a prejudecăţilor sociale. Este o reabilitare a umiliţilor, a acestor „paria ai societăţii" [8]. Deci, me

diului j se acordă aici, de altfel şi în romanele lui Dosto- ievski, ceea ce i se cuvine. Dar acelaşi Dostoievski presimte şi pericolul pe care îl ascunde absolutizarea acestei viziuni, absolutizare ce diminuează rolul voinţei libere a omului, menirea lui de fiinţă activă, creatoare. în articolul purtînd chiar titlul Medial, apărut în Jurnalul scriitorului din: 1873, el respinge energic achitarea oricărui criminal în numele circumstanţelor legate de teoria dominantă a mediului. E drept, ideile respective apar aici sub un înveliş religios ; nu lipseşte, la un moment dat nici asocierea protestului violent împotriva societăţii cu crima. Totuşi, accentul cade pe ideea libertăţii şi responsabilităţii personale a omului. Alături de preceptul vinovăţiei universale scriitorul solicită „energia, munca şi lupta — iată ce transformă mediul", afirmă el şi

continuă : „Numai prin muncă şi luptă se obţine un profil propriu şi sentimentul propriei demnităţi"[9]. Nu există circumstanţe atenuante pentru cruzimea manifestată faţă de copii şi nici înapoierea seculară nu-1 scuză pe omul care îşi spînzură nevasta, „n-o mai totl răsuciţi domnilor avocaţi, cu mediul dumneavoastră".

Luînd atitudine împotriva fatalismului social, Dostoievski milita de fapt, pentru înţelegerea caracterului complex al vieţii, al personalităţii umane, cu multiple determinări. Cehov jiu continuă numai în mod obiectiv tradiţia creată de predecesorul său (crima implicînd motivaţia filozofică, ideologică sau pur pasională), ci, după cum dovedeşte O fire enigmatica, pleacă direct de la el. Pe aceeaşi linie merg în continuare şi multe alte capodopere cehoviene, începînd chiar cu primele schiţe pe care le semnează cu numele său.

Nuvelistul rus este un adevărat maestru al paradoxului. Eroul nuvelei Moartea unui slujbaş (1883) dispare din rîn- dul oamenilor nu din cauza asupririi, a mediului (pasajul referitor la cruzimea generalului din prima variantă a nuvelei a fost ulterior eliminat), ci din cauza propriei slugărnicii. Desigur, sentimentul slugărniciei, nu a căzut din cer, ci s-a format în sfera ierarhiei funcţionăreşti : această circumstanţă a fost însă deja clarificată în contextul literaturii ruse şi nu aici rezidă originalitatea lui Cehov. Nouă este aici rezolvarea preponderent comică a unei coliziuni

Secvenţe de poetică comparată

vechi, tratate înainte în tonalitate tragică sau dramatică. La Gogol, în Mantaua, apar persoane concrete care pricinuiesc tragedia micului funcţionar ; la Dostoievski, în Oameni sărmani, eroul este sfîşiat pur şi simplu de sărăcie (în timp ce şeful lui ierarhic este mai degrabă binefăcătorul lui) şi de starea lumii în care guvernează „cîrpa“, nonvaloarea, banul. Tema micului funcţionar apare în Moartea unui slujbaş în ipostaza motivului comic al slugărniciei absurde (subtextul tragic legat de posibilitatea apariţiei unei asemenea fiinţe şi societăţi rămîne foarte îndepărtat), ceea ce transferă responsabilitatea pe umerii omului ca persoană individuală, sugerînd, în acelaşi timp, că demnitatea şi atitudinea activă sînt condiţiile sine qua non ale existenţei. O situaţie şi o rezolvare asemănătoare găsim şi în schiţa Gra- sul şi slabul.

în sfîrşit, despre dialectica celor doi factori, personalitatea omului şi mediul, se vorbeşte, într-un limbaj comic, şi în schiţa umoristică Un caz din practica judiciară (1883) ce parafrazează parcă idei înrudite cu cele amintite mai sus din articolul Mediul al lui Dostoievski. Acţiunea suferă o dublă răsturnare : procurorul dovedeşte faptul că pungaşul Şelmeţov, care se află pe banca acuzaţilor, este vinovat de crimă, furt prin spargere şi înşelăciune, dar avocatul pledează în numele „umanitarismului" şi teoriilor filantropice la modă, pentru nevinovăţia lui, împrumutînd argumente de efect din sfera conceptelor pseudo-umaniste : „Sîntem oameni* domnilor juraţi, să judecăm deci omeneşte" [10], declară el şi cere achitarea clientului său în numele presupuselor suferinţe ale soţiei şi copiilor, ocolind faptele şi stăruind asupra psihologiei. Apărătorul a avut un succes total, conchide autorul ; în sală se

aud plînsete, două doamne au leşinat, achitarea era asigurată. Dar ideilor atît de „frumoase" nu le-a rezistat tocmai acuzatul : „Sînt vinovat ! izbucni el, între- rupîndu-1 pe apărător. Sînt vinovat: îmi recunosc vina ! Am jefuit şi am înşelat! ...Şi acuzatul povesti de-a fir a păr cum se petrecuseră lucrurile. Şi a fost condamnat".

Bivalenţa vădită a finalului ce se încadrează perfect: în concepţia unui realism modern, cîştigă un plus de obiectivitate, care transferă trăirile abisale dostoievskiene în sfera paradoxurilor comicului.

In altă sferă pasivitatea, determinismul prost înţeles joacă o festă eroilor din nuvela Povestea doamnei N. N. (1887). Naraţiunea în numele eroinei îi înlesneşte autorului explicitarea filozofică, relevarea unui tragism lucid. Construcţia nuvelei se bazează pe întîlnirile consecutive ale eroinei, tînără şi frumoasă fată de familie nobilă, cu Piotr Sergheici, un bărbat plăcut şi interesant, de condiţie socială modestă. La începutul nuvelei apare unul din motivele centrale, motivul dragostei şi fericirii posibile, purtat de variate motive locale, obiectuale şi psihologice : mirosul de fîn cosit, furtuna, rîsul, frumuseţea
— pe fundalul unor stări sufleteşti pline de dinamism şi vioiciune. La prima întîlnire, el, vrăjit de frumuseţe, face declaraţia de dragoste ; ea este vrăjită, de asemenea, fără să fie conştientă de sentimentul ei. ,„Şi ce a mai fost după aceea ? N-a mai fost nimic" [u]. Prin aceste cuvinte începe partea a doua a nuvelei, în care motivul amintit („Eram iubită, fericirea era aproape şi părea că trăieşte lîngă mine umăr la umăr...") este înlocuit cu altul: motivul zidului. Piotr Sergheici s-a mutat, cu ajutorul tatălui domnişoarei N.N., în oraş, îi face în continuare vizite, dar farmecul cuvintelor sale s-a pierdut pe jumătate : „în oraş simţeam mai mult zidul care ne despărţea, mărturiseşte eroina. Eu eram nobilă şi bogată, el sărac şi nici măcar nobil nu era, ci fecior de diacon, un biet judecător de instrucţie şi atît. Amîndoi socoteam zidul acela foarte înalt şi solid. Eu din pricina tinereţii, el Dumnezeu ştie de ce. De aceea, cînd venea la noi, la oraş, zîmbea în silă şi critica înalta societate sau, dacă din întîm- plare mai era cineva străin în salon, tăcea ursuz. Nu este zid care să nu poată fi străpuns, dar eroii de roman din zilele noastre, aşa cît îi cunosc, sînt prea sfioşi, prea lipsiţi de energie, prea leneşi şi bănuitori şi prea se împacă repede cu gîndul că nu-s decît nişte rataţi, că viaţa i-a amăgit. în
loc să lupte,nu fac decît să critice, afirmînd că lumea e banală şi neţinînd seama că însăşi critica lor se preface încetul cu încetul în banalitate".

în parteaa treia, zidul, ca simbol al determinării sociale fatale, apare într-un complex sistem de motive locale. Un
adevărat poem în proză, această parte începe prin cuvintele: „în vremea asta tata murise, iar eu am îmbătrînit“. Domi

nante devin acum motivele deşertului — singurătăţii, dragostei — fericirii (posibile) pierdute, secondate de laitmotivul „s-a dus viaţa" şi de sentimentul ratării : totul a pierit, în cămin se stinge focul, se instalează domnia nemişcării şi a nefiinţei : somnul".

Adevărul despre forţa apăsătoare a împrejurărilor este, ne spune parcă Cehov, numai o jumătate de adevăr. Dărî- marea zidurilor, lupta împotriva condiţiilor antiumane este singura formă de existenţă demnă. Un asemenea concept irigă şi nuvelele Cîntec de sirenă (1887) sau Leşinul (1888), aceasta din urmă interferîndu-se prin tema sa cu creaţia dos- toievskiană.

în alte cazuri, Cehov prezintă direct, în mod „tradiţional", rolul determinant al mediului, îmbinîndu-1 totuşi cu alţi factori. Aşa procedează el, de exemplu, în Cameleonul (1884), descifrînd îndărătul unui caracter prezentat aproape antropologic, în spiritul clasicismului — acela al făţarni- cului — tirania stărilor nedrepte. Dar, pe de altă parte, relevă importanţa încrederii nemărginite în om, încredere care poate salva cetatea, în Povestea grădinarului şef (1894), consonantă cu Visul unui om ridicol a lui Dostoievski, în care citim : „Eu am văzut adevărul şi am văzut că oamenii pot fi minunaţi şi fericiţi, fără să-şi piardă capacitatea de a trăi pe pămînt. Nu cred şi nu vreau să cred că răul este o stare normală a oamenilor" [12].

Mergînd pe urmele lui Dostoievski, Cehov a destăinuit secolului al XX-lea adevărul despre complexitatea firii omeneşti. Primul, ideolog pasionat, al doilea — analist obiectiv, dar amîndoi, înainte de toate, artişti ce aruncă o privire lucidă asupra violenţei şi absurdului care copleşesc viaţa. Diagnosticul pe care îl pun epocii este de necontestat ca şi afirmarea valorilor umane, valori reale, concretizate în fapte, în filozofia acţiunii. Atitudinea activă, afirmarea creativităţii, neacceptarea inerţiei, protestul împotriva fatalismului personificat în mediu îi determină pe ambii scriitori să întindă mîna, peste capul naturalismului, artei moderne a secolului nostru.

Interferenţe atît de importante în ceea ce priveşte înţelegerea de către cei doi scriitori a personalităţii umane nu au putut să nu lase urme vizibile şi în domeniul motivelor

literare. Nu este vorba aici de teme comune, a căror semnalare este la îndemîna oricui, ci de unele motive, înţelese d^ noi ca structuri artistice semnificante, forme purtătoare de idei, aprecieri şi sentimente originale, nereductibile nici la teme, nici la arhetipuri sau motive obiectuale, nici, în şfîrşit, la motive locale sau stilistice. Motivul literar al rea- lităţii-închisoare, ca o stare potrivnică firii omului şi societăţii omeneşti, este întruchipat plenar în Amintiri din Casa morţilor (1861) şi în Salonul nr. 6 (1894).

O idee majoră care i se dezvăluie lui Dostoievski în anii de ocnă, este recunoaşterea poporului, mai exact, a unei părţi a lui, drept cel mai sănătos şi cel mai de preţ element al societăţii ruse, purtător al idealurilor înaintate. Poporul păstrează chiar şi la ocnă, în ciuda atmosferei sumbre şi dezolante, „sub scoarţa dură — aurul". De aceea fresca închisorii se transformă într-un simbol al societăţii nedrepte. Ocna este o prelungire naturală a ordinii care

domneşte „în viaţa liberă“, unde asuprirea este uneori mai sumbră şi mai crudă : printre diferite tipuri de ocnaşi autorul deosebeşte şi pe cei „care comit înadins o crimă ca să ajungă la ocnă şi astfel să scape de o viaţă şi mai de ocnaş în libertate".

în afară de aceste dimensiuni reale, motivul literar are la Dostoievski încă o ipostază, aceea de mit. Cuvintele care compun titlul cărţii, „casa morţilor" şi fraza finală : „Da, să. fie cu noroc ! Libertate, o viaţă nouă, învierea din morţi... Neasemuită clipă !“ [13] — trădează punctul dominant al concepţiei lui Dostoievski despre viaţă, ideea lui de bază : privaţiunea omului de libertate este antipodul vieţii, este transformarea realităţii într-o domnie a morţii. De această idee este legată şi tema infernului, desfăşurată pe larg în scena băii.

Ridicînd reportajul monografic la o înălţime de neatins — fără să folosească aproape deloc elemente publicistice, Dostoievski ne-a oferit în Amintiri din Casa morţilor, unice în felul lor, — un studiu al psihologiei omului şi al naturii durerii. Cehov a izolat elementele unui reportaj şi ale unei opere publicistice într-o lucrare aparte, monografia Insula Sahalin, iar nuvela Salonul nr. 6 a situat-o sub egida artisticului pur. în această nuvelă distanţa dintre elementul real şi cel fictiv este aproximativ. tot atît de mare ca în micul' roman al lui Dostoievski Smerita.

Spre deosebire de Amintiri din Casa morţilor, în nuvela Salonul nr. 6, purtătorul motivului nu este închisoarea, ci un salon de spital. Autorul însuşi pune semnul egalităţii între ele şi — între amîndouă şi realitate. Chiar în primele rîn- duri ale nuvelei citim despre „gardul cenuşiu, cu ţepi de cuie, al spitalului" : „Şi cuiele acestea înfipte cu vîrful în sus, şi gardul, şi pavilionul însuşi au aerul acela trist şi blestemat, pe care-1 capătă la noi numai clădirile care servesc de spitale îşi închisori" [14]. Iar la sfîrşit : „...la cel mult o sută de stîn- jeni de gardul spitalului, se înălţa o clădire albă, împrejmuită cu zid de piatră. Era închisoarea. «Asta-i realitatea», îşi zise Andrei Efimîci şi simţi că-1 trec fiori de groază. înspăimîn- tătoare era şi luna, şi închisoarea, şi cuiele înfipte în vîrful gardului, şi vîlvătăile depărtate ale unei fabrici“. Aceleaşi asociaţii trezeşte şi figura paznicului Nikita, şi jardarmii ce apar pe uliţă. Forţa motivului la amîndoi scriitorii stă în dezvăluirea celor mai profunde contradicţii ale vieţii, ale condiţiei umane. Visul libertăţii este la Dostoievski mai nebulos decît la autorul sumbrului Salon nr. 6; în finalul nuvelei, eroul său, doctorul Raghin, se agaţă cu disperare de gardul care nu cedează ; Nikita îl avertizează : „Să nu faceţi dezordine", iar apoi îl snopeşte în bătaie şi doctorul moare... "Un alt motiv comun pentru cei doi scriitqţji este motivul viitorului, al societăţii ideale, întruchipat de Dostoievski în imaginea veacului de aur, iar la Cehov, în imaginea unui oraş al soarelui şi provenit dintr-un motiv mai larg al utopiei, apărut încă din antichitate şi dezvoltat de scriitorii evului mediu şi socialiştii utopici.

în nuvela Visul unui om ridicol (1877) Dostoievski con- trapune societăţii contemporane, în care omul este alienat şi egoist, o lume a oamenilor din veacul de aur, care trăiesc în frăţie, necunoscînd cuvintele „al tău" şi „al

meu". Această lume este distrusă din cauza minciunii, invidiei, crimei pe care le aduce un reprezentant al civilizaţiei moderne, şi cititorul revine în lumea europeană din epoca lui Dostoievski. Tabloul veacului de aur îi slujeşte scriitorului pentru a demonstra posibilitatea creării unei societăţi noi, bazate pe frăţie şi dragoste. în acest sens, el foloseşte motivul utopic al veacului de aur (cf. la Saint-Simon : „Veacul de aur, pe -care legenda oarbă îl caută în trecut, este înaintea noastră"),

dar îl reconsideră, de fapt, creează un motiv nou. însăşi structura motivului diferă la Dostoievski de cea a predecesorilor lui : ipostaza mitică este la el dominată de cea reală, care îmbrăţişează de fapt toată istoria omenirii din perspectiva societăţii contemporane scriitorului, a societăţii ce străbate o acută criză de existenţă, de personalitate, de cultură. Cri- ticînd, aidoma predecesorilor săi, societatea bazată pe minciună, asuprire şi robie, Dostoievski, primul în literatura lumii, leagă acest motiv de motivul alienării, desluşind bazele filozofice şi etice ale societăţii viitoare şi lăsînd la o parte aspectele juridice şi administrative, principale la majoritatea autorilor de utopii. în concluzie, scriitorul vorbeşte cu glas tare despre posibilitatea întemeierii societăţii viitorului pe baza eticii, dragostei active, a adevărului şi frăţiei tuturor oamenilor.

Visul omului despre societatea ideală a viitorului s-a concretizat nu numai în motivul veacului de aur, ci şi în cel al oraşului-soare (de exemplu, Campanella) sau al utopiei (Thomas Morus), adică a ţării care, după unii, nu există încă, dar va exista în viitor, iar după alţii, este pur ideală, imposibilă în realitate. La Dostoievski motivul oraşului simbol al viitorului fericit nu este desfăşurat pe larg, în proza lui Cehov, însă^visul viitorului îmbracă anume această formă, în literatura de specialitate se evocă, în legătură cu acest motiv, Povestirea grădinarului şef (1894), în care apare şi problema binelui, însemnătatea încrederii în om, „care nu rămîne moartă : ea educă în noi sentimente generoase şi ne îndeamnă să iubim şi să respectăm orice om. Pe orice om f Ceea ce este important"[15]. Dar şi mai plenar apare acest motiv în ultima nuvelă a lui Cehov, Logodnica (1903). în contextul altor motive, precum viaţa cenuşie, păcătoasă, rea- litatea-închisoare, oraşul vechi, existenţa pe seama altora, apare perspectiva viitorului pentru care merită să înveţi, să transformi viaţa, să mergi pe drumul larg al libertăţii : „Numai oamenii culţi şi cei sfinţi sînt demni de interes: numai ei sînt necesari. Gîndeşte-te că cu cît ei vor fi mai mulţi, cu atît mai curînd va începe împărăţia lui Dumnezeu pe pămînt. încet-încet, din oraşul vostru nu va mai rămîne atunci piatră pe piatră, totul va lua altă înfăţişare, se va schimba ca prin farmec. Şi atunci vor răsări aici palate*

măreţe, grădini minunate, jocuri de apă nemaivăzute, oameni deosebiţi".

Un alt motiv specific dostoievskian (examinat de noi în studiul dedicat romanului Dublul) pe care îl întîlnim şi la Cehov este motivul dedublării.

Valorificînd tradiţia romantică, Dostoievski o depăşeşte net. în marile

romane nu-1 mai interesează paralelismul abstract al idealului şi realului, al visului şi realităţii. Ca artist, nu se mulţumeşte cu dihotomia metafizică a binelui şi răului şi, ca reprezentant al romanului realist din secolul al XIX-lea, părăseşte cercul închis al unei concepţii antropologice, după care dedublarea nu este determinată de nimic altceva decît de natura umană. în romanul lui Dostoievski, dedublarea capătă un sens psihologic real. Aici, ea nu este înfăţişată ca o trăsătură permanentă a naturii umane sau ca rezultat al acţiunii unor forţe exterioare, supranaturale, ci apare ca o contradicţie reală dintre diferitele laturi ale unui anumit caracter, într-o anume societate. După cum am văzut în studiul anterior amintit mai sus, caracterul eroilor lui Dostoievski se dedublează, dar nu urmează linia categoriilor bine şi rău, corp şi suflet, pămîntesc şi ceresc; nu vom găsi aici nici contradicţia dintre vis şi realitate, dintre ideal şi real. La Dostoievski, dedublarea se referă la trăsături omeneşti concrete: onestitate şi ipocrizie, dem
nitate şi slugărnicie. Pe de o parte, există calităţile autentice omeneşti (virtute, iubire, prietenie), pe de altă parte — tot ceea ce îl coboară pe om (lăcomie, carierism, invidie).

Originalitatea lui Dostoievski în literatura universală este legată, în mare măsură, de dezvăluirea tragismului unor încercări ale omului de afirmare a personalităţii sale prin mijloace antiumane împrumutate din arsenalul unei lumi antagoniste.

Aşadar, dedublarea lui Goliadkin poate fi explicată nu atît prin excluderea lui din societate, cît, mai ales, prin pătrunderea în conştiinţa sa a unei morale ipocrite, străine de adevărata personalitate umană. Goliadkin reprezintă tipul omului lipsit de caracter, sărac cu duhul, dar ambiţios, un om care încearcă să-şi afirme personalitatea prin mijloace

false, doreşte să împace valorile umane autentice cu morala vanităţii şi a banului şi sfîrşeşte prin dedublare, prin destrămarea patologică a conştiinţei. Procedeul artistic dostoiev- skian se găseşte în Dublul la confluenţa realului cu idealul. Mai ales în prima variantă, mirajul malefic al dublului şi un personaj „real“, Goliadkin-junior, se suprapun, ceea ce nu se mai întîmplă în marile romane, în care apar plen,ar nu numai degajarea fantasticului din viaţă, dar şi caracterul lui convenţional. în Fraţii Karamazov cititorul poate identifica în figura diavolului rodul delirului, al bolii psihice a lui Ivan, aflat sub presiunea conştiinţei sale tulburi ; acest dublu fantastic nu se mai confundă cu nici un personaj verosimil, iar principiul dedublării dobîndeşte o nouă calitate şi o nouă funcţie compoziţională.

Alături de o accepţie largă a noţiunii de dedublare ca însuşire a oricărui om aspirînd la altceva decît este, „avînd un ideal" — cum susţine, într-o scrisoare, chiar Dostoievski şi cum consideră Andre Gide, înglobînd în noţiune şi bovarismul, în opera romancierului rus distingem şi dedublarea propriu-zisă ca fenomen socio-psihologic tragic, fatal în forma sa acută. în romanele sale, Dostoievski înfăţişează de fapt, această dedublare propriu-zisă, mai precis, fazele ei, ducînd în pragul prăbuşirii — în cazul lui Versilov şi al lui

Ivan despre care nici nu ştim dacă se mai poate salva, sau chiar la prăbuşirea finală — în cazul lui Goliadkin sau Stavroghin.

Privit în datele lui esenţiale, motivul dedublării este reluat explicit de Cehov în nuvela Călugărul negru (1894). Operă de mare densitate, această nuvelă este aproape un roman dacă ne referim la cuprinderea totală a unor destine umane şi a fundalului social larg. Kovrin, un asistent de filozofie, numit apoi profesor universitar, surmenat peste măsură, pleacă la ţară, la fostul său tutore Pesoţki, horticultor vestit. Tania, fiica lui Pesoţki, în cinci ani cît a lipsit Kovrin, a crescut, a devenit o domnişoară frumoasă, hipersensibilă şi inteligentă. Aureola omului de ştiinţă, ca şi starea psihică şubredă au stimulat înfiripareа unui sentiment puternic din partea Taniei, ca şi a lui Kovrin de altfel, şi nimic nu era mai natural decît să se căsătorească. Boala psihică a universitarului se agravează însă şi anumite idei

fixe îl fac să-şi părăsească soţia, să-şi lege viaţa de o altă femeie, distrugînd în doi ani nu numai viaţa lui Pesoţki şi a Taniei, dar şi pe sine însuşi. Acest subiect ne oferă însă prea puţin despre universul artistic al nuvelei. în Călugărul negru, pe prim plan se situează o problemă filozofică, existenţială, aceea a fericirii dobîndite prin sacrificarea vieţii de dragul unei idei abstracte. Sistemul motivelor literare ne permite să pătrundem mai profund în universul artistic cehovian.

Motivul dedublării dezvăluie treptat o implacabilă tragedie. Mitul şi visul sînt materiale din care halucinaţia construieşte imaginea dublului. Ca şi la Dostoievski. Dar, spre deosebire de predecesorul său, care, în Fraţii Karamazov, îi oferă dublului contururile unui personaj prea bine cunoscut din creaţia populară şi din Biblie, Cehov recurge la o legendă mai puţin cunoscută, fiind nevoit s-o citeze, prin gura lui Kovrin : „Se pare că acum o mie de ani, un călugăr îmbrăcat în negru străbătea deşertul în Siria sau în Arabia. La cîţiva kilometri de locul pe unde trecea, nişte pescari văzură un călugăr negru care mergea pe apele unui lac. Acest al doilea călugăr nu era decît un miraj. Acum, uită toate legile opticii pe care probabil legenda nu le cunoaşte şi ascultă ce spune povestea mai departe. Din acest miraj s-a născut un al doilea, din al doilea un al treilea şi aşa mai departe, astfel încît imaginea călugărului negru s-a transmis la infinit dintr-un strat al atmosferei într-altul“ [16]. Călugărul acum rătăceşte în univers, poate să apară în orice ţară, fiindcă s-au scurs o mie de ani după care oamenii, spune legenda, îl vor vedea din nou.

Din figura dublului la Dostoievski se detaşează, de regulă, întruchiparea alter ego-ului ascuns şi rău al eroului, ceea ce îl înjoseşte şi îl chinuie. Cehov, la prima vedere, procedează invers : Călugărul negru apare în contextul unui spaţiu deschis, al libertăţii şi al liniştii, aduce eroului fericire şi inspiraţie. Lui Kovrin îi place să-l asculte. Călugărul îi consolidează iluzia propriei genialităţi : „Eşti bolnav fiindcă ai muncit peste puterile tale şi ai.obosit. înseamnă deci că ţi-ai sacrificat sănătatea pentru o idee şi nu e departe vre-mea cînd îţi vei da chiar viaţa în acelaşi scop. Ce poate fi mai frumos ?“.

Astfel, la prima vedere, dublul negativ este înlocuit la Cehov cu unul pozitiv. Dar numai la prima ve

dere. Căci fantoma încintătoare se dovedeşte nu mai puţin diabolică decît cea chinuitoare. Fuga după glorie şi bani este la fel de distrugătoare ca şi „totul este permis" al lui Ivan Karamazov. Vina supremă este aceea de a face ceva împotriva firii. Pe acest drum a alunecat Kovrin cînd a început să creadă în silogismele Călugărului : „Scopul oricărei vieţi : bucuria de a trăi. Adevărata bucurie constă în a şti...“ (Amintim teza respinsă de Dostoievski în Visul unui om ridicol, după care este mai importantă teoria fericirii decît fericirea însăşi). Sugerîndu-i lui Kovrin că este un geniu, Călugărul negru spune o minciună, îl droghează, dar el tocmai asta vrea. Vindecat oarecum de boala de nervi, eroul doreşte din nou vraja dublului, pentru că altfel se simte mediocru, şi nu un om excepţional, care trebuie să fie şi bolnav, „fiindcă numai cei din turmă sînt sănătoşi". Şi doar în pragul morţii recunoaşte că este într-adevăr o mediocritate, că de dragul carierei universitare şi-a sacrificat viaţa {ca să „expui cu glas domol, plicticos şi greoi idei obişnuite, ba chiar împrumutate de la alţii"). Tocmai de aceea moartea vine sub chipul călugărului negru fantomatic, care îi şopteşte cuvinte despre genialitatea sa.

Spre deosebire de prim-pfanul etic al lui Dostoievski, Cehov situează motivul în contextul teoriei creativităţii, ară- tînd o altă faţetă a ideii, exprimate deja prin figura lui Raskolnikov, că izolarea de semeni duce la înstrăinarea omului, la izolarea lui de viaţă. Asemenea marilor romane dostoievskiene, şi în Călugărul negru dedublării i se asociază principiul compoziţional, după care motivul central este desfăşurat şi la alte nivele : la Dostoievski, plan îl filozofic desfăşurat prin Ivan apare în ipostaza caricaturală în figura lui Smerdeakov, iar la Cehov, în altă sferă, cea „banală", a activităţii practice. Pesoţki a realizat chiar o minunată livadă — simbol, în anumit sens, al viitorului fericit. Dar livada devine pentru Pesoţki un scop în sine, suprapus valorii autentice supreme — viaţa. El sugerează căsătoria Ta- niei cu Kovrin ca să-şi salveze grădina ; ar fi fost în stare, dacă legea îi permitea, să-i tortureze pe angajaţii săi ţărani de dragul lucrărilor horticole urgente.

Interferenţele cele mai izbitoare apar în domeniul poeticii dedublării propriu-zise. Dostoievski a elaborat procedeul

ambivalent al divulgării caracterului convenţional al fantasticului şi al implantării lui în stratul real-psihologic al 'universului artistic. Fantoma dublului apare ca produs natural al psihicului bolnav. Lui Ivan Karamazov medicul îi declară : „în starea în care te afli dumneata, se poate foarte bine să ai halucinaţii..." Cehov, el însuşi medic, este şi mai lucid. Eroul său îi aruncă dublului în faţă, aşa cum făcuse şi Ivan cu diavolul, că nu este altceva decît un miraj : „Ce-are a face ? răspunde Călugărul... Legenda, mirajul, eu

însumi nu sîntem decît plăsmuirea închipuirii tale înfierbîn- tate. Sînt o vedenie. — Atunci, nu exişti în realitate ? — Crede ce vrei. Dar din moment ce exist în închipuirea ta, şi închipuirea ta face parte din realitate, înseamnă că fac parte eu însumi din realitate..." într-un cadru asemănător discută cu diavolul şi Ivan, care totuşi ar dori să creadă că fantezia sa şi nu josnicul alter ego este de vină. Mergînd mai departe pe această linie, Cehov descrie discuţia lui Kovrin cu Călugărul — cu fotoliul gol — în prezenţa unui alt personaj, Tania. De la implantarea fantasticului în realitate, el trece spre o altă formulă artistică şi integrează total în planul real psihologic, planurile fantastic şi filozofic, care, la predecesorul său, pot apărea şi cu independenţă relativă, ca de exemplu în Visul unui om ridicol şi în Legenda marelui inchizitor. Acesta este însemnul artei originale ceho- viene, în acelaşi timp sintetică şi plastică. Armonia stilului, plenitudinea universului obiectual al unei lumi dispersate, simbolurile ascunse şi expresive definesc arta sa unică, bineînţeles diferită de cea a lui Dostoievski, la care apar vizibil contrastele sfîşietoare, totale, subiectivitatea stilului, dar şi obiectivitatea în domeniul naraţiunii, domeniu în care a fost marele predecesor al prozei moderne, inclusiv al prozei ce- hoviene.

Poetica naraţiunii este sfera în care întîlnirea dintre cei doi scriitori atinge puncte esenţiale. Obiectivitatea epică reînnoită, modernă, amendată la nivelul superficial al tendenţionismului lui Dostoievski şi atenuată de un lirism specific la Cehov, îi caracterizează pe amîndoi, permiţînd totodată diferenţierea imanentă originalităţii. Am văzut mai sus, că cei doi scriitori au fost situaţi la antipozi, tocmai din cauza acestei polarităţi, manifestată în arta lor. în acest sens

există chiar tradiţia de a confirma opţiunile pentru maniera subiectivă şi respectiv cea obiectivă prin confesiunile celor doi scriitori referitoare la arta lor poetică. Aceste confesiuni, rupte de context, nu pot fi înţelese profund, de fapt ele nu se referă la formele naraţiunii, ci la domeniul stilului, domeniu în care cei doi scriitori se diferenţiază, într-adevăr, în mod evident. Le vom lăsa deci la o parte pentru moment şi vom porni tot de la nişte afirmaţii aparţinînd poeticii teoretice, dar de data aceasta unificatoare.

în scrisoarea din 1 februarie 1846 către fratele său Mihail, Dostoievski notează, în legătură cu romanul de debut, Oameni sărmani: „în publicul nostru găseşti instinct, ca în orice gloată, dar nu găseşti cultură. Nu înţeleg cum se poate scrie într-un asemenea stil. S-au obişnuit să vadă peste tot mutra autorului, dar eu nu le-am aratat-o pe a mea. Ei nu pot să-şi dea seama că vorbeşte Devuşkin şi nu eu, şi, că De- vuşkin nici nu poate vorbi altfel. Se susţine că romanul este prolix, cînd de fapt, nu se află în el nici un cuvînt de prisos." în scrisoarea către A. Suvorin din 1889, Cehov, la, rîndul său, respinge în următoarele cuvinte pretenţiile corespondentului (redactorul său), referitoare la nuvela O poveste plicticoasă: „Dacă vă ofer idei profesorale, vă rog, credeţi-mă pe mine şi nu căutaţi să identificaţi idei ceho- viene. Primiţi profunda mea recunoştinţă". Aceste proteste nu sînt, la prima vedere altceva decît simple coincidenţe, dat fiind sensul lor general de a

respinge identificarea de către cititori sau critici a autorului cu personajul creat de el. Totuşi cuvintele citate trădează şi altceva despre arta romanului şi a povestirii, ele vorbesc despre structura naraţiunii,, înrudită la cei doi prozatori.

Studiul operei dostoievskiene, important în sine, ne-a permis totodată o mai bună înţelegere a artei romaneşti în general şi îndeosebi, a artei romaneşti moderne. Contribuţiile formaliştilor ruşi, a lui Bahtin în primul rînd, continuate/amendate de cercetătorii contemporani, ca şi ale lui C. Booth, ale altor reprezentanţi ai orientărilor structuraliste, au dezvăluit mai clar mecanismul naraţiunii, creator al polifonismului, al unei noi obiectivităţi epice. Chiar dacă această obiectivitate epică nu este absolută (cum susţinea Bahtin, reducînd rolul autorului la o singură „voce", alături de „vocile" personajelor, cu aceleaşi drepturi), adică.

fenomenul polifonismului se localizează la nivelul subiectului, neatingînd nivelul superior al concepţiilor estetice, totuşi acumularea obiectivităţii epice este evidentă. Cu toate .că diferite forme ale naraţiunii — ale celei clasice, obiective, cînd se povesteşte despre evenimente şi eroi la persoana a treia, în numele autorului impersonal şi omniscient, sau la persoana întîi, a eroului (confesiune, epistolă), a martorului, a povestitorului fictiv, deci a intermediarului în general — au fost cunoscute mai demult, Dostoievski a fost acela care a revitalizat o mare varietate de forme, cu precădere formele povestirii prin intermediar, cu scopul de a crea un univers artistic mai obiectiv, fără intercalarea, între acesr univers şi cititor, a subiectivităţii autorului. Lumea a început să fie oglindită în conştiinţa eroului, povestirea la persoana întîi (în mod paradoxal pentru cei ce nu au făcut diferenţa dintre eul eroului, cel al naratorului fictiv şi eul creatorului liric, care aici nu apare) a contribuit la sporirea ■obiectivităţii. Obiectivitatea, în sensul folosirii exclusive a limbajului imagistic al artei, era năzuinţa supremă a lui Dostoievski, şi nu e de mirare că idolii săi au fost Shake- speare şi Puşkin.

Caracterul obiectiv considerat de critici ca un indiciu al artisticităţii pure al nuvelisticii cehoviene are rădăcini adînci în solul unei atare naraţiuni, ale cărei funcţii în opera lui Dostoievski rămîneau multă vreme ascunse privirii din cauza unui stil perceput, nu tocmai corect, ca fiind subiectiv, şi a prezenţei stratului filozofic ca atare, distinct, uneori chiar în prim plan, în structura romanului său intelectual, lucru calificat mult timp ca element impur în arta sa. Cu cîţiva ani în urmă, formele naraţiunii la Cehov au fost de- scrise cu mult succes cu ajutorul conceptelor, a termenilor, folosiţi cu precădere în cercetarea poeticii dostoievskiene. E drept că A. Ciudakov, autorul cărţii Poetica lui Cehov [17], nu declară acest lucru, însă, în mod obiectiv, aceasta este cheia reuşitei lucrării sale în părţile dedicate drumului marelui nuvelist spre obiectivitate. Folosind şi metode statistice în evidenţierea diferitelor forme de naraţiune, în totalitatea operelor în proză, stabilind, deci, proporţia în procente a fiecărei forme în fiecare etapă a evoluţiei scriitorului, cercetătorul ajunge la concluzii interesante. Este de la

sine

înţeles că povestirea este mai obiectivă în acele opere, în care autorul ne prezintă lumea nu prin propria sa percepţie, ci apelînd la mărturiile eroului. Un grad de obiectivitate şi mai înalt este atins atunci cînd se îmbină, în cadrul povestirii, vocea eroului principal şi descrierile făcute pe baza observaţiilor de un narator, apropiat de acest erou prin viziunea sa, prin limbajul său. In accepţiunea lui Cehov, subiectivitatea contravine plasticităţii imaginii ; maniera, tehnica sa cer obiectivitate. într-o scrisoare din 1 aprilie 1890, către A. Suvorin, menţiona în această privinţă : „Tot timpul trebuie să vorbesc şi să gîndesc în tonalitatea eroilor, trebuie să simt ca şi ei. Altfel, dacă am să adaug subiectivitate,, personajele şi imaginile se vor destrăma şi nuvela nu va ieşi atît de compactă cum trebuie să fie orice nuvelă scurtă". O asemenea obiectivitate se obţine cu precădere datorită stilului limbajului povestitorului, limbaj în care pătrunde puternic cuvîntul eroului (stilul indirect liber, interferenţe lexicale în limbajul eroului şi al povestitorului, observate la Dostoievski de V. Vinogradov, în cercul formaliştilor ruşi, încă în anii ’20, apoi cercetate în ultimele decenii în zeci şi sute de lucrări), monologul interior, dialogul (şi aici, fără să. fie unic, predecesor este Dostoievski). Cel mai important factor al obiectivităţii este după Ciudakov „principiul de baza al povestirii cehoviene — principiul înfăţişării lumii prin prisma unei conştiinţe concrete, principiu care a fost introdus în literatura rusă în forma sa desăvîrşită, în mod consecvent, prima dată de Cehov“[18]. Este pur şi simplu de neînţeles, cum Ciudakov a putut să-l uite pe Dostoievski. Principiul polifoniei e preluat de Cehov de la el şi dus mai departe în direcţia unui dinamism mai accentuat, a „mobilităţii privirii", a povestitorului cu multe feţe. în acest context se degajă şi mai clar originalitatea nuvelistului, văzută de Ciudakov, printre altele, în aceea că au apărut „vocile din sfera conştiinţei mai multor eroi, voalul stilistic al mediului înfăţişat în ansamblu. în proza lui Cehov din ultima, perioadă, universul obiectelor şi al lucrurilor poate fi înfă-ţişat prin prisma oricărui personaj, secundar sau chiar episodic. Noul povestitor ia locul eroului, dar în calitatea sa. de persoană concretă, receptoare" [19].

Nu numai obiectivitatea naraţiunii îi apropie pe cei doi creatori în domeniul poeticii, ci şi funcţionalitatea artistică superioară a excepţionalului şi a banalului, care, într-un context specific, îşi inversează locurile. Răspunzînd învinuirilor că în romanele sale ar înfăţişa fenomene excepţionale, fantastice, crime, boli, Dostoievski răspundea indignat că feno-menele respective sînt „zilnice, ele au loc în fiecare oră, în fiecare minut". Răspunsul său era logic din punctul de vedere al artei sale. Cehov apelează mai rar la excepţional, dar banalul cel mai caracteristic devine la el un instrument la fel de puternic al insolitului, al viziunii sale estetice. Şi de cite ori nu se ascunde în dosul banalului ceva excepţional din punct de vedere al existenţei umane, de cîte ori absurditatea vieţii banale nu este şi ea un caz

excepţional ? Deci, nici întîmplarea nu poate fi la el „pură“ (cum se afirmă în critică). Dacă multe detalii, imagini, sînt accidentale în raport cu caracterul personajelor, ele devin profund semnificative pentru atmosferă, pentru starea generală emoţională a lumii. Nici nu ar putea fi altfel. Imaginea cehoviană este modernă, deci, densă, impregnată de un adînc sens ideatic. Laconismul sporeşte mult tradiţia dostoievskiană şi prin aceea că nu separă, în structura imaginii, stratul filozofic ci-1 lasă implicat în cel real-psihologic. O dovadă convingătoare este, în acest sens, nuvela Călugărul negru; reinterpretînd motivul dedublării, autorul porneşte de la Fraţii Karamazov, reminiscenţele din acest roman sînt aici numeroase.

Recitindu-1 pe Dostoievski şi pe Cehov astăzi, de fiecare dată ne surprinde modernitatea artei lor, înfăţişînd o lume a existenţei dispersate şi, îndărătul ei, antagonismele sociale fundamentale care acţionează, direct sau indirect, pînă astăzi. Acestei lumi ei îi contrapun valori autentice, frumosul, demnitatea, munca, acţiunea, un colţ liber de cer albastru văzut din penitenciar, o grădină înfloritâ, o cetate nouă. Poate de aceea ne zguduie atît de adînc adevărul despre om rostit de ei. Tudor Vianu afirmă că „omul modern a dobîndit o nouă adîncime a conştiinţei de sine prin operele lui Dostoievski". Cehov a venit, nu doar în sens cronologic, după acest titan al literaturii universale. Dar cine ar putea afirma în deplină cunoştinţă de cauză — în lumina civiliza-

ţîei acestui secol — că, re-făcînd drumul predecesorului său,, tiu l-a egalat în multe privinţe şi că nu l-a şi depăşit în- tr-un fel ?

2

Blok şi Dostoievski. Interferenţe

La prima vedere pare stranie alăturarea acestor două nume. Relaţia poeziei şi dramaturgiei simboliste ruse cu Dostoievski s-ar reduce la probleme filozofice, la exaltarea transcendentalului şi nicicum n-ar cuprinde sfera poeticii. Ce poate să aibă comun un poet cu un romancier ? Şi, în definitiv, cine a fost Alexandr Blok, tradus în româneşte destul de mult, dar cunoscut, după părerea noastră, destul de puţin ? E drept că poemul Sciţii a fost tradus în anul următor dispariţiei poetului, în 1922, de I. Duscian şi I. Buzdugan, ultimul traducînd în anul 1926 şi renumita epopee dramatică Doisprezece. în perioada postbelică au apărut mai multe volume datorate unor traducători ca Radu Boureanu, M. Djentemirov, Victor Tulbure, sau versiunile incluse în antologia lui A. E. Baconsky. Poetul Aurel Rău, traducător şi el al poemului Doisprezece, asociază numele lui Alexandr Blok cu cele mai de seamă figuri ale literaturii universale, fiindcă în opera acestuia „religia, istoria, iubirea, moartea, teme care şi-au pus pecetea de atîtea ori pe plăsmuirile cele mai adînci de la Homer la Shakespeare şi de la Dante-la Dostoievski, sînt readuse inedit, împreună, într-o dezbatere poetică a umanului" \ Totuşi, cititorul român se află şi astăzi abia la începutul receptării fundamentale a operei lui Blok ; îi lipsesc traducerile la un nivel apropiat de original ale unor cicluri definitorii pentru universul său poetic, îi lipsesc şi prezentările critice mai

ample, mai adecvate.

Alexandr Blok este cel mai mare poet rus de la începutul secolului, poet egalînd în ceea ce priveşte factura versului pe Puşkin. El a intrat în literatură ca simbolist cu volumul Versuri despre Preafrumoasă Doamnă (1903), devenind curînd rapsodul civilizaţiei moderne, al oraşului cu universul lui străin omului, al infernului modern, dar şi al pasiunilor dîrze, al răzvrătirii intelectualităţii ruse, care căuta în mod

«dramatic drumul spre popor (vezi ciclurile La răscruce de ■drumuri^ 1902—1903 ; Aburii pămintului, 1904—1905 ; Oraşul, 1904—1908, Măşti de zăpadă, 1907, O lume infernală, 1909—1916 ; Răzbunare, 1908—1913 ; Patria, 1907 — 1916 ; Despre ce clntă vlntul, 1913, şi, în sfîrşit, poetul revoluţiei (Doisprezece, 1918).

In cadrul genurilor literare rigid înţelese, contactul artei lui Blok cu Dostoievski pare cu totul „nereglementar“. Dar şi în domeniul prozei, relaţiile continuare-respingere au fost cît se poate de „nereglementare“, în fiecare caz cu totul particulare.

Astfel, se pare că e greu de spus dacă Cehov este urmaşul cel mai în drept al lui Dostoievski în proza rusă de la cumpăna secolelor. Alţii, de exemplu Leonid Andreev, îl revendicau deschis, zgomotos chiar, însă acelaşi Andreev, anga- •jîndu-se pe linia unei arte expresioniste, a unei imagistici abstract-schematizante, s-a îndepărtat prea mult de predecesorul său. în schimb un reprezentant de frunte al simbolismului rus, Andrei Belîi, îl renega pe Dostoievski în articolele sale, dar îl urma ca prozator, ca autor al unor opere de mare răsunet cum sînt Petersburgul, Porumbelul argintiu etc. îndepărtarea lui Belîi de predecesorul său, lucru inevitabil în cazul fiecărui mare artist, nu rupe însă toate firele de legătură şi, în domeniul formelor narative, al valorificării resurselor mitologice, a psihologiei profunzimilor, se situează pe poziţii de continuator şi nu de protestatar. Demonul meschin al lui Feodor Sologub este de neînchipuit fără autorul Demonilor şi al Fraţilor Karamazov, cu toate că se deosebesc fundamental. Pe acest fundal, ni se pare totuşi, că Cehov a fost acel scriitor care îl urmează pe romancier în ceea ce avea el cel mai important — un realism reînnoit, integrator al modernităţii. Dar cît de puţin a fost înţeles pînă acum caracterul acestor raporturi am văzut în prima parts^ studiului.

In domeniul prozei, raporturile urmaşilor imediaţi cu predecesorul Dostoievski se dovedesc la prima vedere ascunse, contradictorii, paradoxale chiar. Dar ele sînt, cu toate acestea, definitorii pentru procesul literar, constituind premise pentru poetici noi, moderne. De aceea nu trebuie să ne mirăm de prezenţa contactelor, a interferenţelor plenare de

motive şi în domeniul poeziei şi al dramaturgiei. Mai mult,, dacă facem abstracţie de divergenţa genurilor, fenomenul receptare-respingere, localizat în cazul celor două personalităţi, se dovedeşte dintre cele mai semnificative

pentru destinul literar al lui Dostoievski.

Moare un romancier şi se naşte un poet. Schimbul de generaţii se efectuează pe o distanţă mică în timp, aproximativ două luni : Blok s-a născut la 28 noiembrie 1880, Dostoievski a murit pe data de 9 februarie 1881. Prezenţa lui Dostoievski în viaţa spirituală a viitorului poet datează încă din anii copilăriei. Alexandr Blok, descendent pe linia paternă a unui medic german venit în Rusia încă înainte de Petru I, şi-a petrecut copilăria în familia bunicilor din partea mamei. Bunicul, Andrei Beketov, renumit botanist, rector al Universităţii din Petersburg, unul din fondatorii Cursurilor superioare Bestujev, destinate femeilor, era, din punct de vedere moral, după cuvintele nepotului, „un idealist pur sînge“, iar atitudinea sa politică seamănă oarecum cu aceea a lui Saltîkov-Şcedrin, în orice caz, era liberală şi antimistică. Pentru majoritatea familiei Beketov, Dostoievski din ultimii ani ai vieţii sale era un „retrograd". în poemul neterminat Răzbunarea, implicînd destinul intelectualului rus nobil prin prisma a mai multor generaţii, se aminteşte şi de Dostoievski. Prezentînd viaţa saloanelor de la sfîrşitul deceniului al optulea, autorul observă :

La seratele de la Anna Vrevskaia Era prezentă societatea cea mai selectă.

Dostoievski, bolnav şi trist,
Venea aici către sfîrşitul vieţii Spre a-ndulci povara vieţii aspre,
Să acumuleze veşti şi forţă Pentru „Jurnalul". (In acea vreme El era prieten cu Pobedonosţev.)

Ulterior, în aniî optzeci, şeful sinodului este caracterizat ca prim exponent al reacţiunii : „în acei ani îndepărtaţi, surzi, / întunericul şi somnul domina sufletele : / Peste Rusia Pobedonosţev / Şi-a întins aripile sale de bufniţă". Este clar că în acest context, gestul politic (menţinerea relaţiilor cu Pobedonosţev, în realitate, de prietenie nu era vorba) al lui

Dostoievski, condamnat în primul rînd de liberali (Turghe- niev capătă în schimb o caracterizare apologetică), implica, şi poziţia auctorială. Dar (şi critica a semnalat acest lucru) poziţia lui Blok purta pecetea unei viziuni aparte. Poetul condamna şi liberalismul, acordînd prioritate la acea dată puternicei, extraordinarei personalităţi umane. O asemenea personalitate în poem este tînărul om de ştiinţă (tatăl, poetului) :

El a fost observat de Dostoievski.
„Cine-i acest bărbat frumos ?“ — a întrebat
Cu voce stinsă, aplecîndu-se spre Vrevskaia : —
Seamănă cu Byron". Cuvîntul
A fost preluat de toţi...
„El e Byron, adică — Demon". Oare ?
Intr-adevăr, seamănă cu mîndrul lord...[2]

Fapt este că în tinereţea poetului atitudinea „liberală"' faţă de Dostoievski a întîrziat, se pare, receptarea mai profundă a operei. Acceptînd acest ecou venit din familie, ca primă reacţie faţă de personalitatea marelui romancier, tre-r buie să-i contrapunem ultimele cuvinte despre destinul operei acestuia,

din articolul Intelectualitatea şi revoluţia (1918) r „în timpul vieţii, Dostoievski fusese aproape «hăituit», ca după moarte să fie numit «cîntăreţul umiliţilor şi obidiţilor»".

Aici se întrevede încă cu greu atitudinea personală a poetului, reprezentant al simbolismului, al unui simbolism depăşind limitele curentului prin arta sa originală, străină principiului exclusivist, printr-o abordare plenară, manifestă a marilor probleme sociale ale epocii, alături de cele perene, existenţiale ale omului. Un asemenea poet şi dramaturg nu- putea să ocolească tradiţia lui Dostoievski.

Atitudinea personală faţă de Dostoievski avea şi ea rădăcini adînci în copilăria lui Blok. Bunica poetului, Elisa- veta Beketova era om de litere, traducătoare a zeci de volume (printre autori : Thomas Moore, Walter Scott, Dickens,.. Thackeray, Hugo, Flaubert, Maupassant ; ea a cunoscut personal pe mulţi scriitori, printre care pe Gogol, Tolstoi, Mai- kov, fraţii Dostoievski, la a căror revistă a şi colaborat)..

Beketova traducea pînă la 200 coli de autor pe an, avea o fire deosebită, dinamică şi o viziune originală asupra vieţii, „un stil plastic, un limbaj precis şi cutezător trădînd originea căzăcească", cum nota ulterior poetul în Autobiografia scrisă în 1915. Aici, nepotul remarca : „Eu păstrez cu pietate exemplarul unui roman englezesc pe care F. M. Dostoievski i l-a înmînat cu propriile sale mîini în vederea tra ducerii apărute ulterior în «Vremea»".

Rolul operei lui Dostoievski în formarea personalităţii creatoare a poetului, dramaturgului şi eseistului Blok s-a manifestat în două etape. Prima cuprinde perioada 1902— 1903, anii succedînd debutului, cînd el a citit (mai precis, a recitit), toată opera romancierului, lăsînd în Jurnalul său şi în corespondenţă o serie de adnotări, reflecţii, aprecieri. A doua etapă se bazează pe o nouă recitire integrală a operelor în vara anului 1905, cu noi adnotări şi reflecţii. Dostoievski a devenit un factor important în existenţa spirituală a poetului, în formarea viziunii sale despre viaţă, în elaborarea unei poetici proprii. într-o scrisoare din 1>3 iulie 1903 către Liubov Mendeleeva, logodnica şi viitoarea soţie, dintr-o staţiune balneară din Germania, Blok deplînge stupida, asurzitoarea atmosferă şi remarcă : „Ceea ce am mai bun, am din lectura lui Dostoievski..."

în corespondenţa lui Blok, căutarea drumului propriu în literatură apare în directă legătură cu Dostoievski. într-o scrisoare din 5 august 1903, adresată tatălui, el se destăi- nuie ; „...realismul meu frizează şi va friza probabil şi în viitor fantasticul Adolescentul lui Dostoievski). Pesemne că aceasta este trăsătura mea". în alte două scrisori din 1902 (26 şi respectiv 28 decembrie) către Liubov Mendeleeva, în legătură cu poezia Toţi vociferau la mesele rotunde (Vse kriceali u kruglîh stolov), scrisă în acele zile, menţionează : „Am compus nişte versuri frumoase, ele au cu totul alt ton — tonul lui Dostoievski", şi, după ce oferă textul, continuă astfel : „Nu e acesta simbolism ? Aici nu este vorba •de lipsa formei. Acest lucru este simplu şi se întîmplă în viaţă, la acele periferii ale ei unde stavroghinii muşcă urechea

unor generali". Folosind pentru simbolism cuvîntul deka- idenstvo, poetul precizează în acelaşi timp că poezia n-ar fi .acceptată, probabil, de D. Merejkovski şi de aceea trebuie
Secvenţe de poetică comparată
31*)
propusă revistei „Severnîe ţvetî“ („Flori nordice") condusă de V. BriusoV.

Privită în ansamblu, paralela Blok—Dostoievski evidenţiază detaşarea treptată a primului de simbolismul ortodox?, în poetica lui Blok, transcendentalul ideatic sau afectiv, cum ar fi eternul feminin din ciclul Preafrumoasa Doamnă, lasă curînd locul unor măşti, mituri şi simboluri pline de realul lumii obiectuale, iar apoi şi de însăşi realitatea social-isto- rică [4]. Spre deosebire de Viaceslav Ivanov, poet şi teoretician de frunte al simbolismului rus, el se situează pe alte poziţii în evaluarea sistemului artistic al lui Dostoievski. Dacă pentru V. Ivanov planul metafizic, transcendental, al romanelor dostoievskiene prezenta nivelul superior şi scopul final, su- bordonînd realul ca manifestare a sa, Blok distinge alte corelaţii între ideal şi real, între bine şi rău în planul realităţii umane înseşi. El urmează mai fidel estetica lui Dostoievski cînd subliniază rolul decisiv al cunoaşterii intuitive în artă, dar n-o contrapune raţiunii, el apelează chiar la ştiinţa modernă, la psihologie, care a dovedit existenţa reală a sugestiei implicate în miturile vechi, în magie şi descîntec.

Admiţînd în artă, alături de ideal, substanţa realului, iar alături de fantastic — banalul, Blok se distanţează de poetica simbolismului — e drept unilaterală, dar revelatoare ,* se distanţează chiar mai mult decît Andrei Belîi, care admitea sinteza simbolismului şi realismului în opera lui Cehov.

Cîteva repere fundamentale pentru viziunea blokiană a universului ideatic şi artistic al lui Dostoievski ne oferă eseul Vremuri de restrişte (Bezvremenie, 1906). Autentică proză artistică, acest eseu se compune din cîteva idei-motive-sim- boluri. Pe primul plan, vatra, simbolul familiei armonioase, fericite, cum apare şi la Dostoievski în „povestea de crăciun" Un băiat la bradul lui Hristos. Reproducînd atmosfera familială sărbătorească autorul continuă : „Dar deja Dostoievski presimţise altceva : astupîndu-şi urechile, ferindu-se grăbit cu mîinile de spaima celor ce puteau fi văzute şi auzite, el totuşi a sesizat paşii repezi furişaţi şi a văzut bestia: cenuşie şi scîrboasă. De aici graba lui veşnică, abisurile sfîşie- toare, Vîrsta de aur în buzunar. Noi nu mai vrem această Vîrstă de aur, prea mult ne aminteşte de o doză exagerată de medicamente cu ajutorul căreia doctorul vrea să prevină

.evoluţia fatală a bolii. Dar n-a fost de folos nici planta medicinală a Vîrstei de aur ; imensa bestie cenuşie a intrat pe uşă, s-a uitat împrejur, a mirosit şi, fără ca doctorul să aibă timp măcar s-o zărească, a început să cocheteze cu toţi membrii familiei, să se împrietenească cu ei şi să-i molipsească. Curînd ea s-a întins lîngă vatră ca la ea acasă, a umplut locuinţele intelectualilor, casele, străzile, oraşele. Totul a fost acoperit de o funingine infectă şi atunci a devenit clar că din moravurile respectabile şi curate ale familiei ruse a crescut un păianjen cenuşiu omniprezent — plictiseala"[5].

Numai scriitorii şi-au ridicat vocea împotriva acestei bestii, dar nu au fost ascultaţi şi cînd totuşi au continuat să strige au fost denumiţi „decadenţi“. Totul degeaba, păianjenul creştea, locuinţele deveneau ca „veşnicia" la Dostoievski, ca „o baie ţărănească, afumată, cu pînză de păianjen prin colţuri", adică inexistenţa vieţii viitoare, neantul în accepţiunea lui Svidrigailov. îndărătul programelor estetice zgomotoase se ascundea iniţial un puls sănătos, dorinţa ■de a trăi o viaţă plină şi frumoasă, ca păianjenul să fie alungat, dar decadenţii au fost ei înşişi molipsiţi de otrava păianjenului. Oamenii, scrie autorul în continuare, au început să ducă o viaţă străină omului, „pasiunile au dispărut şi natura a devenit străină şi neînţeleasă lor", au început să trăiască într-un cerc izolat, artificial, care se tot extindea, ■dovedindu-se a fi „păianjenul care se tîra, purtînd în pîn- tecul său omul normal înghiţit de viu“.

Situaţia din Un băiat la bradul lui Hristos este reprodusă 'în nuvela lui Leonid Andreev Îngerul de ceară într-o perspectivă nouă : atotputernicia plictisului atinge limitele absolutului. La Andreev băiatul este introdus cu forţa la sărbătoarea luminoasă a familiei, în rai, dar acolo nu găseşte «decît o Miss care deprinde ipocrizia, o frumoasă doamnă mincinoasă şi un domn chel cretin etc., adică exact ca în familiile respectabile, ca în „veşnicia" lui Svidrigailov, în „baia... cu pînză de păianjen prin colţuri". In nuvela „realistului" Andreev, eseistul descoperă o notă care îl apropie pe autor de „decadenţi[14]. Blok se referă la o frază erotică disonantă : la sărbătoarea copiilor „fetiţele rîdeau, strîngîndu-şi mîinile la sîn şi aplecîndu-se“, ceea ce introduce motivul demenţei, al morţii, al disperării (iarăşi comparaţia cu Svidrigailov,

care visa o fetiţă acoperită de flori). Şi, în concluzie : „Bucuria s-a dus, focurile în vetre s-au stins. Timpul nu mai exista. Uşile sînt deschise spre piaţa unde viscoleşte".

Dar şi în piaţă — în viaţa socială — domneşte păianjenul. Protestatarii ieşiţi în stradă sînt remarcaţi din exterior. Apar hoinari singuratici, rupţi de vatră (ca Versilov). Peste tot — dorinţe frînte, durere. Cavalerul pe un cal obosit parcurge necontenit un cerc închis la chemarea Violetei de noapte şi a unei stele imense, verzi.

Ultima parte a eseului, Vremuri de restrişte este consacrată literaturii ruse şi îndeosebi celor „doi demoni condu- cînd de braţ pe al treilea — un titan orb aflîndu-se sub spaima unui supliciu etern. Ei sînt: Lermontov, Gogol, Dos- toievski“ [6].

Al treilea, orbul, ajunge la capătul lumii, într-o mocirlă cu stuf : „Cineva a încercat să-l convingă că acolo s-ar afla capitala Rusiei, că acolo sînt concentrate interesele imperiului, că acolo sînt luate deciziile asupra destinului acestuia. Sub zgomotul trăsurilor birjarilor plimbînd prin mocirlă nişte fiinţe palide, în sunetul sirenelor de la fabrici, în fumul coşurilor ridicîndu-se din negură orbul sorbea vinul ceţii petersburgheze. El a fost trimis în lume pentru suferinţă şi şi-a împlinit destinul. El visa Divinitatea,

Rusia, visa restabilirea echităţii în lumea întreagă, visa protejarea obidiţilor şi umiliţilor precum şi realizarea idealurilor sale. El credea şi aştepta zorile. Şi iată că în faţa eroului său, asemănător cu el însuşi, s-a făcut lumină şi în fundul gangului, la cotitura scării a apărut cea mai înfricoşătoare figură, încarnarea haosului şi a neantului, figura lui Parfeni Rogojin. Era clipa fericirii orbitoare. Şi momentan totul a dispărut ca vîrtejul. A apărut epilepsia. Aşa s-a împlinit destinul înainte de vreme: neantul şi-a aflat încarnarea... Dostoievski visează armonia eternă, dar, trezindu-se, n-o găseşte, arde şi piere“ [7].

Concluzia finală expusă aici este la prima vedere paradoxala : pentru Blok, cei doi scriitori contemporani, Zinaida Hippius şi Feodor Sologub, despre care vorbeşte în continuare, „sînt mai aproape de Lermontov şi de Gogol, dccît de Dostoievski. De la primii doi am moştenit înţelepciunea, de la al treilea, poate, numai experienţa suferinţei"[8].

Această viziune lucidă, sumbră şi pe undeva inadecvată şi nedreaptă a operei dostoievskiene nu poate fi înţeleasă decît implantată în anumite condiţii istorice, într-un anumit mediu. Demersul lui Blok se dovedeşte epocal — ca importanţă şi ca idee dominantă, caracteristică — fiindcă are în vedere un umanism al faptelor, cel real. E drept că acelaşi lucru cerea şi Dostoievski şi continuitatea se simte la Blok la fiecare pas. Totuşi, soluţia pozitivă, practică a romancierului s-a dovedit utopică, iar modernitatea de la începutul secolului al XX-lea cerea fapte. In consecinţă, poetul respinge nu idealul Veacului de aur, ci aplicarea lui utopică, mai precis neaplicarea lui.

Interpretarea finalului din romanul Idiotul cu accentuarea ideilor tragic-nihiliste porneşte dintr-o stare de deznădejde şi disperare, vine preponderent din exterior. Sistemul motivelor, am văzut într-un studiu anterior, confirmă că în opinia lui Dostoievski, Rogojin, pasionalul proprietar, este dublu ucigaş, fapta lui împingînd şi pe Mîşkin în neant, în infernul bolii şi nu în raiul ei. Gesturile greşite ale eroului şi clipa aurei în pragul crizei epileptice nu sînt decît contra- puncte luminînd abisurile sufletului, adîncimea tragediei. Prăbuşirea preabunului şi preanobilului prinţ nu anihilează bunătatea lui, idealul său sublim, cu toate că şi el contribuie dintr-o eroare tragică la finalul fatal.

Atît de pătrunzătoare în ansamblu, abordarea critică a unor motive dintre cele mai importante ale romanelor lui Dostoievski merge, bineînţeles, în paralel cu ecourile, ascunse sau deschise, pozitive sau negative în creaţia poetică propriu- zisă. Am mai amintit de multitudinea interferenţelor tematice, de reluarea unor simboluri, imagini şi embleme ca şi de frecvenţa reminiscenţelor stilistice. în ceea ce priveşte interferenţa tematică, grăitoare, bineînţeles, şi ea în sine, am dori totuşi să-i depăşim cadrul, urmărind de la bun început originalitatea tratării de către cei doi scriitori a temelor comune. Ni se pare insuficientă evidenţierea unor teme generale „comune“ sau folosirea în ambele cazuri a aceloraşi motive obiectuale şi psihologice, fiindcă ne interesează revelarea unor semnificaţii estetice atît prin substanţa lor, cît

şi prin modalitatea lor de exprimare. Conceptul de motiv literar avansat de noi în altă parte are menirea să identifice

şi aici o serie de structuri artistice semnificative, irepetabile, construite cu ajutorul diferitelor mijloace ale limbajului, şi sa marcheze semnele folosite în limbajul comun sau în opera predecesorilor. în lumina unei asemenea concepţii, miturile, simbolurile, imaginile obiectuale, motivele psihologice şi alte motive locale sînt interpretate ca elemente integrate, retopite prin prisma viziunii originale a creatorului. Toate acestea sînt asimilate motivului literar care poate coincide doar cu un mit reinterpretat sau cu unul nou, cu un simbol încărcat cel puţin parţial cu o nouă semnificaţie. Dacă subiectele, temele, miturile, simbolurile sînt integratorii poeziei blokiene, motivele literare sînt nişte superintegratori sau, mai bine zis
— motorul şi scopul integrării[a].

în spiritul celor spuse, încercăm să surprindem în creaţia lui Blok cîteva motive literare care se interferează cu unele motive dostoievskiene. Pe primul loc se situează motivul imtramării-dedublării.

Precum partea introductivă a unei simfonii, poezia Către Muză din ciclul O lume infernală (Straşnîi mir) lansează temele principale ale întregului ciclu[10]. Pe fundalul unei crize morale acute apare semnul pierzaniei, al fericirii batjocorite şi ipostaza Muzei ademenitoare, demonice : „Rea sau bună ? — Nimic din tine nu e de pe aici. / Pe drept se spune despre tine / Că pentru unii eşti Muză şi minune. / Pentru mine eşti chin şi iad", spune eroul liric, pentru că, sleit de puteri, în loc să moară, a ridicat privirea spre chipul ei : „Am vrut ca noi să fim duşmani, / Deci de ce mi-ai dăruit / Cîmpia cu flori şi bolta cu stele, / Tot blestemul frumuseţii tale“. Poeziile următoare creează o atmosferă urbană — „zăpadă, tramvaie, clădiri" — zgomotului monoton îi este opus „viforul şi bezna" sufletului, apare motivul întoarcerii- iertării în preajma „farului călăuzitor", al „clopotelor proprii care să-l salveze de „desfrîul nocturn". în „aceste zile galbene", la „balul dement, diavolesc", „tu ai să mă ucizi cu privirea — cu pumnalul tău". Din creaţia cristalină, dintr-un vis invizibil, la restaurant se aude o melodie ţigănească, strigătul viorilor şi, ca vîntul, apare figura fetei în oglindă şi la întîlnirea privirilor „un spaţiu albastru-arzător", Magdalina, Magdalina! Cele două jumătăţi ireconciliabile ale vieţii — cea distrusă de patimi şi cea luminoasă, simbo

lizată de soare, de vînt, rug şi furtună, deci pasiunile — sugerează moartea : „Sfărîma viaţa, precum eu sparg cupa !“ în sistemul acestor motive poemul Dublul (Dvoinik) aduce o clarificare, un nou accent, o nouă întorsătură.

Poemul următor al ciclului poartă titlul Cîntul Infernului (Pesn’ Ada), avînd în manuscris un scurt comentariu cu menţiunea că primul vers Den’ dogoral... — La giorno se n’andava — este preluat din Dante (Infernul, Cîntul II, 1) şi cu specificarea, printre altele, că cuvîntul „infernal’nost’“ întrebuinţat în context, a fost folosit de Dostoievski. Dedublarea este implicată şi aici : „Eu nu mă aflu acolo. Merg pe poteca nopţii / Subterane, alunecînd pe

terasele strimte ale stîncii / Infernul cunoscut se uită în ochii goi. / / Eu am fost aruncat pe pămînt într-un bal strălucit, / Şi în dansul sălbatic al măştilor şi al fetelor îmbrăcate / Am uitat dragostea şi am pierdut prietenia. / / Unde eşti însoţitorul meu ?
— O, unde eşti, Beatrice ? — Merg singur, pierzînd drumul cel bun"... Salonul din restaurant aminteşte „lumea cea groaznică", iar dublul se destăinuie : „Să ştii, sînt supus supliciului crunt / Pentru că am trăit pe pămîntul jalnic / Sub jugul pasiunii goale, fără bucurie". Cînd a apărut „femeia minunată", singura detestînd mîngîierea, dublul s-a purtat ca un vampir şi astfel s-a ajuns la infern, care este- asociat cu saloanele de restaurant, cu întunericul dormitorului.

în continuare, ciclul dezvoltă alte motive. Poezia Demonul {Demon) are repere evidente din Lermontov şi Vrubel, iar Dansurile morţii (Pliaski smerti) păstrează din nou reminiscenţe dostoievskiene. Eroul primului dans este funcţionarul mort, care, pentru carieră, se furişează în societate („vtira- t'sia" şi alte cîteva expresii sînt ale lui Goliadkin) şi îşi ascunde „zgomotul oaselor*'. „Mortul toată ziua trudeşte la raport", iar după ce se termină programul, „mişcîndu-şi' fundul, povesteşte senatorului o anecdotă scabroasă". Aici* din nou reminiscenţe din Dublul lui Dostoievski, iar formula fantasticului, mai necondiţionat, mai direct decît la predecesor, nu este totuşi independentă de nuvela fantastică Bobok. Spre deosebire de romancier, chiar în lumea ipocrită a desfrîului apare vocea unui dublu, de data aceasta omenesc, dialogînd cu iubita : „Prietenul meu obosit, mă simt ciudat

în această sală" / „Prietenul meu obosit, mormîntul este rece". / „E deja miezul nopţii". — „Da, dar n-ai invitat-o la vals / Pe doamna". Apoi urmează poezia indicînd în titlu denumirea motivului :

DUBLUL

Odată în ceaţa de octombrie
Umblam aducîndu-mi aminte o melodie
(O, clipa sărutărilor nevandabile! ,
O, mîngîierile fecioarelor incoruptibile /)
Şi iată — în ceaţa de nepătruns A apărut melodia uitată
Şi am început să visez tinereţea Şi pe tine, vie, şi pe tine...
Şi am început să zbor cu visul De vînt, de ploaie, de întuneric...
(Astfel vine în vis tinereţea timpurie.
Dar tu... te vei întoarce oare ?)
Deodată văd — din noaptea ceţoasă Se apropie de mine clătinîndu-se Un tînăr care îmbătrîneşte (Ciudat,
Nu l-am visat oare i)
Iese din noaptea ceţoasă Şi se apropie de mine.
Şi şopteşte: „Am obosit să tot hoinăresc,
Să respir ceaţa umedă,
Să mă oglindesc în oglinzi străine,
Şi sfi sărut femei străine..."

Şi a început să-ini pară ciudat Că îl voi întîlni din nou...
Deodată — el a surîs obraznic Şi nu mai este nimeni lîngă mine...
Îmi este cunoscută această figură tristă Şi am văzut-o pe undeva...
Poate chiar pe mine însumi M-am văzut în apa oglinzii ? [11]
ALBERT K0VACS — Poctica lui Dostoievski

Titlul acestei poezii nu repetă din întîmplare titlul romanului timpuriu al lui Dostoievski ; noaptea — ceaţa — oglinda — zimbetul impertinent — toate trimit la domnul Goliadkin-senior, la dublul lui mitic şi real. Şi aici lumea sentimentelor omeneşti veritabile se susţine pe puritatea idealurilor tinereţii, cu toate că speranţa păstrării ei, spre deosebire de ceea ce găsim în romanul lui Dostoievski, nu este încă pierdută. Acesta este şi sensul întrebării : „Şi tu ? Te vei întoarce oare ?“ Dublul întruchipează pe tînărul ce îm- bătrîneşte, îi este antitetic şi în acelaşi timp identic cu starea actuală a eroului liric. Este totuşi, în primul rînd, jumătatea curată a sufletului, caracterizată în monologul scurt al dublului prin respingerea înstrăinării, prin condamnarea părţii murdare a sufletului, a eului cel rău. De-fapt figura dublului, la început apărută în paranteză, sugerînd magistral situaţia lui ascunsă în substratul sufletului eroului liric, întruchipează puritatea tinereţii şi a idealului, visul de a se întoarce la ea, visul de a-şi recîştiga iubita imaculată.

De fapt, fantasticul imaginii devine aici transparent, transformindu-se în extravertire, cum se întîmplă de obicei şi la Dostoievski, dezvelind mecanismul ei artistic („Poate chiar pe mine însumi / M-am văzut în apa oglinzii ?“) şi căpătînd un caracter pur psihologic.

în acest sens, Blok urmează pe Dostoievski, care a abordat dedublarea tocmai ca o stare sufletească, înglobînd poli antitetici incompatibili cu perspectiva sumbră de destrămare a personalităţii umane. Romancierul a descris nu numai dedublarea posibilă, proprie în concepţia sa oricărui om tin- zînd spre ideal, dar şi, chiar cu precădere, dedublarea pro- priu-zisă, cu antagonismele sufletului bine conturate. Şi aici apar diferite faze, cea incipientă (Versilov), avansată (Ivan Karamazov) şi deplină (Goliadkin, Stavroghin). în 'Dublul lui Blok ne aflăm din punct de vedere al intensităţii dedublării în faza incipientă, apropiată de cea a lui Versilov. Diferenţa este însă esenţială, fiind vorba nu de un personaj epic obiectivizat, ci de unul liric aproape identic cu creatorul şi pe deasupra cu un alt creator. Dorinţa de a depăşi dedublarea, criza morală, înstrăinarea devine aici un scop declarat al unei situaţii de altfel obiectivă ca şi în atîtea caziiri în romanele dostoievskiene.

Motivul dedublării, ca urmare a ciocnirii dintre neputinţă, golul sufletesc, pe de o parte, şi valorile spirituale, pe de alta, adică a tendinţelor, ce se exclud reciproc, ale cinstei şi necinstei, fidelităţii şi trădării, precum şi modali- tăţile originale, legate de întruchiparea lui, apare astfel ca sferă de interferenţă în opera celor doi scriitori. Mai rămîne să remarcăm o notă originală în poetica dedublării la Blok, o trăsătură care evidenţiază caracterul inedit al artei sale. Riscăm afirmaţia că este vorba chiar de o nouă poetică a

dedublării. Pentru a ne convinge de acest lucru trebuie să înţelegem caracteristicile celor două părţi antagoniste ale sufletului extrovertite în două figuri : eroul liric şi Dublul. Este oare Dublul purtătorul jumătăţii întunecoase, rele (cum se întîmplă de cele mai multe ori la predecesorii poetului, iar eroul liric — luminos, bun ? Sau invers ? Categoric — nu. La rîndul lor amîndoi sînt dedublaţi.

Starea actuală reală a eroului liric se caracterizează prin aceea că el se află în „ceaţa de nepătruns", în „noaptea întunecată[44]. Acestei stări de degradare morală i se contra- pune tinereţea, puritatea, chipul iubitei ca expresie a fericirii adevărate, a setei de ideal, a timidei şi arzătoarei dorinţe de regenerare.

La rîndul său Dublul, „tînărul îmbătrînit", condamnă şi nu propagă alienarea, trădarea autenticului eu, el a obosit de ceaţa umedă (în care se află eroul liric), este epuizat de înstrăinarea, de trădarea propriului eu, este sătul de a „săruta femei străine", de a „se oglindi în oglinzi străine". Această condamnare categorică a răului este, poate, mai necesară pentru regenerare decît visul purităţii ideale. Pe de altă parte, „tînărul îmbătrînit" are un surîs obraznic, este şi rău.

Goliadkin se uita într-o singură oglindă, iar Dublul său era univoc amoral, carierist, şi din perfidie îi plătea OJ aceeaşi monedă : „o să ne ocupăm de intrigi _ împreună, nu-i aşa ?“ în poezia lui Blok avem două oglinzi puse una în faţa celeilalte, avem un sistem de oglinzi, fiindcă cele două figuri se oglindesc una în alta la nesfîrşit şi devin identice, ceea ce se şi remarcă în ultimele rînduri : „Poate chiar pe mine însumi / M-am văzut în apa oglinzii ?[44]

De la această tehnică a dedublării nu este decît un singur
Îias pînă la structura în care Dublul, reprezentînd forţa răy- ui, devine purtătorul valorilor morale autentice, exponentul

eului cel bun. Şi B!ok face acest pas. El creează, deci, figura Dublului care nu mai este exponent al jumătăţii rele, cum se întîmplă de fiecare dată, e drept altfel, la Dostoievski, ci al părţii bune, ideale chiar. Astfel, dublul, în loc să urmărească şi să distrugă eul cel bun al poetului, tinde să-l salveze. Deosebit de interesantă din acest punct de vedere este poetica dedublării în poezia De strajă (Na straje) din ciclul Masca de zăpadă (Snejnaia maska)[12]:

Eu sînt nesupus şi liber Eu dispun de destinul slobod.
Iar El — deasupra apei adinei înalţă spre cer trompeta.
El vede cînd sînt infidel,
El îmi ia în seamă faptele.
Şi din spuma ceţii năvalnice Se ridică trompeta sa luminoasă.
Şi, coborînd spada pe valuri,
El nu schimbă privirea scrutătoare.
El păzeşte fiecare sărutare
Cădere, jurămînt şi ruşine. r.. ■. .
Şi El o să mă cheme să dau socoteală,
Ridicînd spada luminoasă.

Şi va cădea cometa întunecată în viforul noilor întîlniri tulburi.
Aici, motivul literar este apropiat de una din variantele lui Dostoievski : existenţa concomitentă în lumea interioară a omului a unor tendinţe incompatibile, a unor sentimente şi idei de factură contradictorie, şi mai ales extinderea fatală a răului. Conform tradiţiei, dublul este partea mai rea a „eului“ uman. Ivan Karamazov chiar o şi spune diavolului. Dimpotrivă, la Blok, dublul ia asupra sa rolul opus al jumătăţii pozitive a eroului liric, devine purtătorul valorii morale, al idealului şi, în acest sens, devine salvator (emblemele trompetei şi spadei trimit la îngerul-păzitor). Tangenţial, acest lucru este întărit şi de versurile poeziei Surprins de vifor din acelaşi ciclu. Chipul luminos al „Străjerului“ este

opus celeilalte jumătăţi, întunecate, a sufletului pe care o învinuieşte de „trădări", „căderi", „rusin*“ Finalul sugestiv, de proporţii cosmice, psihologice, cupimue această „rezistenţă" : „Şi va cădea cometa întunecată 1 în adîncurile unor noi întîlniri tulburi[41].

Trecînd prin procesul de criză, eroul liric, stînd pe marginea prăpastiei, veşnic pîndit şi ameninţat, ^poate totuşi, datorită elementului său luminos, să evite prăbuşirea. Mutarea, în cadrul motivului dedublării, a jumătăţii mai bune în locul celei rele şi invers (fenomen rar, deşi nu unic, în literatura universală) nu-i schimbă identitatea. în acelaşi timp acest lucru nu este un simplu procedeu formal. Această schimbare se leagă de înclinarea, neconştientizată deocamdată, spre o rezolvare pozitivă, ce trădează existenţa în lumea interioară a eroului, a unui „înger păzitor". O astfel de înlocuire se înscrie firesc în poetica lui Blok, întrucît el dirijează ca un vrăjitor diferitele măşti şi embleme, ’ eli- berînd „vocile“ din adîncurile sufletului omenesc. Este interesant de observat că Esenin, în această privinţă continuator, fără îndoială, în egală măsură, atît al lui Dostoievski, cît şi al lui Blok, revine în poemul Omul negru la formula în care dublul figurează partea rea, pătată, a sufletului, folosind altfel unele motive obiectuale comune, ca de exemplu oglinda spartă.

De altfel şi în creaţia lui Blok dedublarea apare şi în varianta în care dublul figurează polul negativ. în poemul dramatic Teatrul de bîlci (Balagancik, 1906), autorul recurge liber şi natural la procedee legate de o asemenea utilizare a motivului dedublării: „Merg, supus crudului destin, / O, flutură, pelerină, ghid de foc / Dar în trei vom porni pe drumul sumbru : / Tu — şi eu — şi al meu dublu. / Dispar în viscolul pelerinelor. / Din mulţime pare să se smulgă după ei / un al treilea, întrutotul asemănător îndrăgostitului, / tot — ca o limbă de flacără neagră". în poezia lirică însă se impune cu precădere cealaltă variantă.

La Dostoievski sensul dedublării se dezvăluie în structura epică obiectivă, în soarta eroului, în faptul că îi este ameninţată existenţa, în pieirea lui. Poetul evidenţiază liric acest sens direct, în numele său, evaluînd fenomenul, în a cărui umbră rămîne naratorul. Blok lărgeşte diapazonul poe

ziei nu numai în planul tematicii, cucerind pentru lirică domenii noi, pînă atunci „prozaice", el face achiziţii şi în domeniul structurii, al formelor. Limitele genului liric le împinge mai departe în contul epicii şi al dramei. O face în parte, pornind de la modalitatea dedublării : dublul derivă din imaginea fantasticului Al treilea, din „înger", din mască sau din ipostaza real-psihologică. Toate acestea sînt cuceririle dobîndite de arta sa unică. Cercetarea relaţiilor existente între dedublare, pe de o parte, şi modalităţile simbolice ale măştilor, vocilor, personificărilor metaforice pe de alta, promite, astfel, rezultate bogate. O să ne referim la un singur exemplu, poezia Cind sorbul ud, cu crengi brumate a cărei structură este înălţată pe fundamentul dedublării :

Cînd sorbul ud, cu crengi brumate,
Va da ciorchini de-un roşu ton, —
Cînd mîna gîdelui va bate In palmă ultimul piron, —
Cînd lingă rîuri, în tăcere,
Pe-un deal ce-n ceaţă s-o-ngîna, în faţa patriei severe Pe cruce mă voi legăna, —
Atunci privirea-nsîngerată In faţa morţii cade jos,
Şi văd : din zări spre mine-noată în luntre, pe un rîu, Hristos.
în ochi — nădejdi, aceleaşi taine ;
In zdrenţe ascunse trupul lui,
Şi iese jalnic dintre haine O palmă spartă de un cui.
Hristoase ! Eu mă sting pe cruce !
E trist meleagul meu natal!
Iar luntrea ta se poate duce Spre-al răstignirii mele deal ? [13]
(In româneşte de OREST MASICHIEVICI)

Secvenţe de poetică comparată

33Î

Procedeul dedublării nu slujeşte aici extrovertirii contradicţiilor antagonice interne, ci exprimă o altă stare, în sine omogenă, dar sub spectrul unor condiţii exterioare contradictorii. De fapt are loc figurarea şi identificarea eroului liric într-un alt personaj, Hristos, eroul liric rămînînd în tragica situaţie identic cu sine, nedivizat, nededublat. Figura dublului este aici o mască ce nu ascunde, nu mijloceşte prin referinţe un alter ego, ci potenţează unicul şi unitarul eu liric.

■ Originalitatea lui Blok apare desigur nu numai în interpretarea motivelor identificabile şi la alţi scriitori, predecesori şi contemporani. însuşi sistemul motivelor literare dominante este la el inedit, ca şi angrenarea motivului dedublării cu variantele lui. Un exemplu interesant ne oferă în în acest sens poezia Îngerul păzitor din anul 1907, unde dedublarea apare în planul întregului text. Figurii îngerului- păzitor îi este opusă figura eroului liric, ale cărui trăsături se clarifică în cursul dezvoltării simbolului ipostaziat al titlului. Poezia pare construită pe două oglinzi puse faţă în faţă, în care se oglindesc reciproc eroul şi îngerul lui păzitor. Aceasta devine posibil datorită faptului că la nivelul sub- structurii, la nivelul fiecărei imagini luate separat, există de

asemenea o dedublare. Antitezele paralele traversează toată poezia şi se realizează la nivelul celor mai multe versuri luate separat. Cu ajutorul formulei : „Te iubesc, pentru că...“ (acest ultim segment se repetă ca o anaforă în 12 rînduri) ; printre- ele apar : „îngerul păzitor din beznă", „luminoasa mireasă —<- ridicarea tainei", „libertatea — închisoarea" etc. Eroul liric evidenţiază, în autocaracteristica făcută latent: „te iubesc.... pentru că nu putem trăi în înţelegere, / Pentru că vreau şi nu am curajul să omor..." — trăsăturile contradictorii ale propriei firi şi contrastele în ceea ce priveşte imaginea soţiei şi a vieţii, aşa cum e ea.

Dedublarea eului (care tinde spre un ideal, am spune cu cuvintele lui Dostoievski), antinomiile existenţei sînt degajate din condiţia umană, din realitate, de cutezanţa/spaima angajării în acţiune sub deviza acelui „te iubesc", care cuprinde şi opusul său — „te urăsc" :

Pentru că eu parte ţin sărmanei gloate,
Iară ţie alte îndrăgiri pi-s date.
Pentru ca ne paşte-o cruntă dezbinare.
Pentru c-aş ucide, însă nu-s în stare
Să lovesc în laşii care fără foc
Au trăit lăsîndu-mi neamul sub obroc.
Cctre-n lanţ, şi-n temniţi pe cei bravi i-aufrînt
Şi n-au dat crezare focului meu sfînt.
Care au vrut cu banii, ziua mea de mîine
Să mi-o ia în schimbul unui trai de cîine...
Pentru că sînt gata tîrgul să-l închei,
Pentru că străbunii au fost robi şi ei,
Pentru că blîndeţea sufletu-mi răpune,
Să ridic cuţitul nuna nu voi pune.
Te iubesc şi pentru slăbiciunea mea.
Pentru amarul sorţii şi tăria ta.[14]

(în româneşte de VICTOR TULBURE)

Pe plan ontologic binele şi răul, libertatea şi robia, curajul şi laşitatea sînt, ca şi la Dostoievski, în egală măsură componente şi poluri ale unei realităţi fondate pe acerbe contradicţii, dar în planul etic se realizează o semnificaţie în plus, opţiunea găsindu-şi exprimarea cu mare forţă din interior. Răzvrătirea îl apropie aici pe Blok de Dostoievski, aspiraţia chiar şi indecisă la o atare acţiune, socială — îl îndepărtează. în spatele „imnului“ înălţat realităţii se ascunde jalea şi mînia. Datele fundamentale ale universului existenţial sînt dezvăluite concomitent cu structura poeziei de formularea uneia dintre ideile ei : „Şi ambivalent (dvoist- venno), ne este ordinul destinului : „Sîntem fiinţe libere! Sîntem robi înrăiţi !“ în finalul poemului (pe care îl citäm în traducerea aceluiaşi Victor Tulbure) procedeul afirmării- negării îşi lasă locul interogaţiei :

Secvenţa de poetică, comparată

Cine ne tot strigă ? Cine, oare, plînge ?

Unde mergem ? Soarta la un loc ne strînge.
Fi-va înviere ? Vom pieri ? Ne-om frînge ?

Se atenuează din nou şi mai puternic implicaţia activă personală pînă la identificare a poetului cu mersul dramatic al istoriei. De fapt, destinul lui şi al femeii iubite se realizează datorită asumării Destinului cel mare cu vocaţia libertăţii, Destin care este provocat deopotrivă prin întrebări şi incitare la acţiune prin negarea pasivităţii vinovate.

vîn îngerul păzitor întîlnim o mare complexitate şi bogăţie, o adevărată simfonie a motivelor. O asemenea structură lirică, proprie simbolismului în general, se leagă în opera lui Blok de fenomenul ciclicizării, ridicînd acest principiu structural la nivelul întregii opere, incluzînd chiar şi eseurile. Neavînd cum să ne ocupăm mai pe larg de acest fenomen, ne vom referi doar la cîteva cazuri, prezentînd unele similitudini, într-o direcţie sau alta, cu opera lui Dostoievski.

Motivul înstrăinării — deseori ducînd la consecinţe extreme, la „totul e permis'[1] — apare în proza lui Dostoievski într-o serie de variante. Cel mai concret în nuvela Visul unui om ridicol, şi este urmare a indiferenţei eroului faţă de oameni şi viaţă. Acest motiv nu este aici predominant, ci subordonat motivului „veacului de aur“, al „raiului pe pămînt“, ca o posibilitate de viitor fericit al omenirii. în romanul Fraţii Karamazov, înstrăinarea lui Ivan se dovedeşte a fi o urmare a unei mîndrii exacerbate şi a dispreţului faţă de semeni, a lipsei umanismului „în fapte“. în complexul motivelor literare interdependente, înstrăinarea se referă tangenţial, în cartea a cincea Pro şi contra şi mai ales în capitolul Legenda marelui inchizitor, la motivele apocalipsului şi al viitorului societăţii, construite pe dicotomia : credinţă
— lipsa de credinţă. în poezia Da, asta-mi dictează inspiraţia (Da, tak diktuet vdohnovenie) din ciclul Iambii™ complexul motivelor literare aminteşte faimoasele motive culminante din punct de vedere ideatic din romanul Fraţii Karamazov. Desigur, optica este aici alta, condiţionată de spontaneitatea, farmecul personalităţii poetului, de lipsa oscilaţiilor între credinţă şi lipsa de credinţă. Ceva foarte apro

piat de ceea ce neagă eroul lui Dostoievski, afirmă eroul liric al lui Blok. Mai întîi e vorba de „umanismul real" : „Visul meu liber / Zboară neîncetat acolo unde-i umilinţă / Unde-i mizerie şi întuneric..." Şi în continuare : „Tu ai văzut copii la Paris / Sau cerşetori iarna pe poduri ?“ Dar Blok merge mai departe în planul ideatic, presimţind şi chemînd o furtună reală : „Pînă cînd furtuna mare / Nu a măturat totul în patria ta, — /Lasă să-şi dospească mînia dreaptă, / Pregăteşte mîinile pentru muncă...“ Sau ne oferă o altă variantă a înstrăinării individului : „Dacă nu eşti în stare — lasă mîhnirea şi plictisul / Să crească şi să ardă în tine... / Cu ura eternă pentru viaţă / Şi dispreţuind această lume, / Chiar fără crezare în viitor / Zilelor de azi le spune : Nu !“

Aici poetul îl întîlneşte din nou pe marele său predecesor : pentru că „mîhnirea şi plictisul", neîncrederea în viitor şi în omenire, „nu“-ul esenţial contrapus lor ca o negaţie curajoasă — toate acestea constituie trăsăturile

structurii sufleteşti a lui Ivan Karamazov.

Complexul motivelor din romanul Fraţii Karamazov îşi găseşte ecoul în poezia La moartea pruncului din ciclul Răzbunarea (Vozmezdie)[16]. Eroul liric, „trist şi liber“, care s-a plecat şi a suportat „jigniri de neşters", deşi „i s-a strîns amenințător / mîna pînă acum bună", e gata să-şi înăbuşe ura şi să se roage micului sicriu :

Dar — să stau în genunchi
Ţie să-ţi mulţumesc, îndurerat ?
Nu. Deasupra pruncului blajin
Suport durerea făr% Tine!

Motivul literar al răzvrătirii împotriva lui Dumnezeu, creatorul unei „lumi îngrozitoare", în care moartea poate răpune un copil nevinovat, ne trimite negreşit la argumentarea lui Ivan Karamazov din Legenda marelui inchizitor. La începutul secolului al XX-lea motivul însingurării-înstrăinării pare să se dezintegreze, să se contopească cu alte motive (demonismul, dedublarea, apocalipsul), unind două sfere opuse : fantasticul şi cotidianul în condiţiile de viaţă a marilor oraşe contemporane.

Secvenţe de poetică comparată

O serie de ecouri din creaţia lui Dostoievski în poezia lui Blok sînt legate de tema femeii decăzute, care în Evanghelie şi în textele apocrife este purtătoarea ideii salvării sufletului păcătos. Punctul de pornire al poeziei Legenda din ciclul Oraşul (Gorod) [17] este un manuscris latin din secolul al XIV-lea despre salvarea de către îngerul furtunii a unei fete decăzute. Poezia începe cu dezvoltarea unui motiv local — implorarea iertării. Urmează apoi : „Pe strada pustie la miezul nopţii au ieşit / Fete tinere. Erau două. / Dar al Treilea, pe urmele lor / Sclipea neauzit în raza felinarului, / El era necunoscut, uneia necunoscut...". Una dintre cele două fete „a fugit în noapte" — „Şi pe strada moartă, pustie au rămas... / Au rămas... Al treilea, ea şi noaptea".

în prima parte a poemului, motivul literar se desfăşoară tn planul tradiţional al mitului. în a doua parte, el apare într-o ipostază reală, pe fondul oraşului modern, „Cu praful otrăvit", „cu licoarea dragostei — într-un pachet roşu de bancnote"... Dar tot aici apare şi fantasticul : „Rîdea Invizibilul... — şi împrăştia prâful...“ în această furtună de foc, unde fata totuşi „A îmbrăţişat strîns pămîntul", peste imaginile simbolice se suprapun cele cotidiene: „Se apropiau vecinii şi şuşoteau plicticos. / Un bătrîn fumuriu s-a sprijinit în cîrje", şi celălalt plan, opus:

Şi cerul a răspuns: din praf şi învălmăşeală A apărut arhanghelul cu mîna albită :
Tuturor li s-a părut că a ieşit dintr-o mică prăvălie,
Şi parcă era murdar de făină...
Dar cerul s-a deschis. Şi pămîntul se odihnea.

In bătaia ploii, cîntecul roţilor îndepărtate încetase... Mulţimea grohotea. Şi furtuna hohotea.

Îngerul a luat-o pe fata albă în casa lui.

O asemenea împletire a planurilor (real şi fantastic) e caracteristică

pentru romanul Fraţii Karamazov. Motivul literar al Legendei poate fi interpretat ca salvarea-reabilita- rea femeii decăzute în lumea oraşului modern — motiv ce se întîlneşte şi la Nekrasov (în poezia Cînd din ceaţa rătăcirii..., punîndu-se accentul pe salvare) şi la Dostoievski, cu accentul pus pe reabilitare (în Însemnări din subterană) —

întrucît motivul literar, desfăşurat în romanul Crimă şi pedeapsă trebuie tratat altfel: chipul Soniei Marmeladova întruchipează autojertfirea pentru cei apropiaţi, care ajunge la limitele suferinţei posibile. în structura Legendei, prin imaginea Celui de-al treilea, de sub dominaţia căruia se smulge, agăţîndu-se de primele raze de soare „fata în alb“, este activizat motivul dedublării cu implicarea fantasticului prin figura diavolului.

Poziţia lui Blok — în a cărui creaţie în ajunul primului război mondial, în ajunul revoluţiei, apare cu toată acuitatea, deschis, fără nici o ambiguitate, nu numai constatarea că lumea reală este infernală, dar şi protestul împotriva orîn- duirii sociale bazate pe inegalitate şi lipsă de libertate —- devine, am putea spune, mai consecventă decît cea a lui Dostoievski. Acceptînd revolta fără echivoc, iar apoi revoluţia, Blok se dovedeşte, în acelaşi timp, a fi adversarul lui Dostoievski. Dar chiar şi aici se întîlneşte din nou cu el.

Ultimul şi spectaculosul aspect al interferenţelor, Blok.— Dostoievski se consumă în cadrul motivului revoluţiei, în finalul mult discutat al poemului Doisprezece. Prezentînd pe soldaţii revoluţiei la nivelul fantastic al autenticităţii realului, dînd glas chemării mobilizatoare : „Dîrz pasul, revo- luţionar !“, poetul arată în ultimele versuri ale poemului :

...Astfel merg cu pasul mare —
Înapoi — un lup flămînd,
Înainte — lung în zare
Steag de sînge, flutnrînd,
Şi de viscol apărat,
Şi de glonţ nevătămat —
Cu pas galeş peste salbe De fulgi reci, sticlind frumos,
Sub cununi de roze albe —
Înainte — Isus Hristos[18].
(In româneşte de AUREL RAU)

Acest final simbolic deseori încriminat ca expresie a limitelor ideologice ale poetului sau, din extrema cealaltă, pentru transformarea anorganică a figurii lui Hristos în revoluţionar, se dovedeşte a fi de fapt cît se poate de perfect din

punct de vedere artistic şi cît se poate de necesar pentru relevarea fidelă a unui aspect esenţial al revoluţiei ruse.

Figura lui Hristos, se ştie, a fost adînc implicată în teoriile socialismului utopic de unde a pătruns şi în literatura beletristică. In renumita sa scrisoare

către Gogol (pentru citirea căreia Dostoievski a fost condamnat), Belinski vorbea despre un asemenea Hristos care „primul a adus oamenilor ideile libertăţii, egalităţii, frăţiei", şi după cum ştim, nu o dată i-a vorbit de lucruri asemănătoare şi tînărului romancier. S-a creat un nou mit, care nu avea tangenţă cu creştinismul oficial al bisericii, cel mult cu creştinismul din primele secole ale erei noastre.

în sînul ţărănimii ruse, care pînă la mijlocul secolului trecut a trăit cu precădere în obştea patriarhală, era adînc înrădăcinată ideea unui Dumnezeu după chipul şi înfăţişarea ei. însuşi Blok remarca în articolul intitulat Stihia şi cultura (1'909), după ce citează scrisoarea unui ţăran credincios : „Noi sîntem într-adevăr oamenii pămîntului, pentru că sîn- tem convinşi că a noastră împărăţie Milenară va fi nu pe lumea cealaltă, nu în cer, ci pe pămînt..." ; „Sectanţii noştri, mi se pare că sînt şi ei revoluţionari, dar programul lor a fost sugerat de Forţa Necunoscută". Ideea despre „raiul pe pamînt" din scrisoarea ţăranului este foarte apropiată de conceptele utopice ale lui Dostoievski despre viitor. Blok identifică în ţărănime încă de pe acum o parte care reprezintă „un strat de lavă întărit la gura vulcanului",", o parte solidară, compusă din „fiii furtunii", pentru care există un singur pamînt — „pămîntul aparţinînd întregului popor" [19].

Istoricul literar Vasili Bazanov, desfăşurînd o amplă argumentaţie în sprijinul ideii că figura lui Hristos este angrenată în finalul poemului Doisprezece, ca de altfel şi în poezia lui Esenin, într-un spirit istoric, conform realităţilor, conform aspiraţiilor unei părţi importante a forţelor revoluţionare, relevă şi relaţiile lui Blok cu grupul socialiştilor utopici, cu tendinţele revoluţionare de la revista „Novaia zemlia" („Pămînt nou"), unde a fost lansat un Hristos în chip de Dumnezeu ţărănesc, care cutreiera Rusia. în descrierea acestei „demonstraţii" îndreptate împotriva demonstraţiilor reacţionare cu prapuri bisericeşti, „serafimi" şi „heru

vimi", găsim chiar un fragment, în care se spune : „Şi înainte merge Hristos. Satele..." [20].

Finalul citat din poemul Doisprezece are profunde semnificaţii telurice şi mitologice. Frumoasa traducere a lui Aurel Rău le redă cele mai multe dintre ele. Pe baza acestei traduceri şi a originalului pot fi evidenţiate semnificaţii specifice. în urma soldaţilor „păşind biruitor" se află „cîinele flămînd" („golodnîi pios"), imagine la fel de expresivă ca în limba română, „lup flămînd", are, în acelaşi timp avantajul că asociază spiritul răului : Mefisto apare ipostaziat la Goethe şi în cîine, iar în manuscrisul lui Blok, paralel cu textul finalului, apare notat şi numele Faust.

în figura lui Hristos se acumulează trăsături eroice cu puternice accente populare ca spirit şi expresie. Ridicînd „steagul de sîoge", el îşi asumă răzbunarea dreaptă şi revoluţia în calitate de erou legendar şi ideal. Mersul, pasul lui este „gingaş", el se ridică „deasupra viforului". (Nejnoi pos- tupiu nadviujnoi", în traducere — „Cu paşi galeşi peste salbe"), deci, reprezintă un ţel mai general şi mai important decît cel de moment. Următoarele două

versuri : „Snejnoi rossîpiu jemciujnoi, / V belom vencike iz roz" („Cu perle de zăpadă pe el, / Sub cununi de roze albe" — al doilea vers redat exact în traducerea lui Aurel Rău) plămădesc o aureolă rusească populară cu însemnele purităţii şi ale idealului. Situarea lui Hristos în spaţiu : deasupra „furtunii" şi înaintea soldaţilor indică de asemenea calitatea lui de ideal sublim. Ipostazierea unui asemenea erou în chipul lui Hristos are în ea şi ceva paradoxal. Blok simţea acest lucru ; el nota în jurnalul său : „Faptul că Hristos merge înaintea lor nu admite nici o îndoială. Nu acolo apare problema că «sînt oare ei demni de el», ci în aceea că este îngrozitor ca ei să fie din nou cu El şi Altul deocamdată nu există, pe cînd ar fi fost nevoie de altul" [21].

După părerea poetului, acest Altul nu s-a zămislit în viziunea acelei mulţimi care înfăptuia revoluţia în poemul său, deci el nu putea să-l inventeze, el nu accepta în arta sa decît adevărul, în aceasta rezidă modernitatea sa. Ce arăta Blok în final era faptul de netăgăduit al istoriei, iar

existenţa, fără îndoială, a altor fapte, sincrone şi chiar mai „avansate", nu infirmau acest adevăr, ci îl confirmau.

înfăţişînd în mod autentic revoluţia, Blok s-a îndepărtat de Dostoievski. Cu toate acestea, motivul revoluţiei rămîne la el inseparabil de „veacul de aur", de „raiul pe pămînt", visat şi de predecesorul său. Astfel, cei doi mari moderni, Dostoievski şi Blok, se aseamănă chiar şi atunci cînd se deosebesc.

Note şi comentarii*

i

Estetica şi problemele poeticii

1 Scrisoare către M. Dostoievski din 9 noiembrie 1856. Corespondenţa scriitorului se citează după ediţia: F. M. Dostoievski, Pisma, voi. I—IV, GIZ — „Academia" — Gosiitizdat, Moscova—Leningrad, 1929—1953. în continuare trimiterile se dau în text.

2 Cf. Biografia, pisma i zametki iz zapisnoi knijki F. M. Dostoicvskogo (Biografia, corespondenţa, însemnări din carnetele de note), Petersburg, 1883, p. 133—166 ; Istoria russkoi kritiki (Istoria criticii ruse), voi. II, Izd. AN SSSR, Moscova—Leningrad, 1958, p. 269—287.

3 F. M. Dostoievski ob iskusstve (Dostoievski despre artă), „Iskusstvo" ; Neizdannîi Dostoievski (Dostoievski inedit), „Literaturnoe nasledstvo", voi. 83, „Nauka", Moscova, 1971 ; F. M Dostoievski, Polnoe so- branie socinenii v tridţati tomah (Opere complete în treizeci de volume). Publiţistika i pisma, voi. XVIII—XXX,„Nauka", Lenin grad, 1978—1983 (în curs de apariţie). In continuare: Polnoe so- brannie socinenii.

Volumele I—XVII ale acestei ediţii, apărute în anii 1972—1976, oferă opera literară — textele definitive, verificate, variantele şi alte manuscrise, adnotări ale autorului depăşinduneori ca volum textul propriu-zis, precum şi comentariiaproape exhaustive despre

geneza operei, trecerea în revistă a aprecierilor critice şi a traducerilor (în zeci de limbi), creînd astfel baza unei interpretări ştiinţifice. Concomitent cu această ediţie apare la Leningrad o serie de volume de studii şi materiale cuprinzînd documente noi şi contribuţii din domeniul investigaţiilor dostoievskiene, inclusiv ale cercetătorilor de renume din alte ţări. Din această colecţie auapărut

* Volumul de faţă a fost finalizat) în primăvara anului 1983 ; ulterior, textul nu a fost modificat, cu excepţia acestei secţiuni în care am intervenit cu unele precizări bibliografice.

Note fi comentarii

şase volume al căror redactor este Gheorghi Fridlender (Dostoievski. Materiali i issledovania (Dostoievski. Materiale şi studii), I—VI, „Nauka", Leningrad, 1974—1985).

4 G. M. Fridlender, Estetica Dostoievskogo (Estetica lui Dostoievski), în Dostoievski — hudojnik i mîsliteV (Dostoievski artist şi gînditor), „Hudojcstvennaia literatura'[1], Moscova, 1972, p. 97—164 ; R. L. Jackson, Dos<toevsky's Quest for Form. A Stiidy of bis Philosophy of Art (Dostoievski în căutarea formei. Studiu despre filozofia artei), New Haven and London, Yale University Press, 1966 ; Sven Linner, Dostoevskij on Realism (Dostoievski despre rea'lism), Almquist and Wiksell, Stockholm, 1967 ; Kovdcs Albert, Esztetika — vallomâsokban (Estetică în relevaţii). Stiudiu introductiv la Fjodor Dosztojevszkij, A mîiveszetrol (Despre artă), Editura Kriterion, Bucureşti, 1980, p. 5—48.

Interesului actual pentru ideile estetice ale romancierului rus i-a precedat, acum şase decenii, cartea lui I. Lapşin, Estetica Dosto- ievskogo (Estetica lui Dostoievski), Berlin, 1923, prima încercare de a sistematiza, pe baze filozofice idealiste, conceptele lui Dostoievski despre artă.

5 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. XVIII, p. 133. Din motive uşor de înţeles, inculpatul vorbeşte pe larg despre faptul că fourierismul este inaplicabil în Rusia, dar evidenţiază aspectele pozitive ale sistemului : „secţiunea critică şi sociologică (statistică) a socialismului, unde această teorie de interes ştiinţific a obţinut, după părerea sa, rezultate remarcabile.

6 Ibidem,p. 120.

7 Ibidem,p. 129.

8 Pentru programul ideologic al lui Dostoievski vezi anunţul despre abonamentele la revista „Vremea" (Polnoe sobranie socinenii, voi. XVIII, p. 35—40) şi publicistica din Jurnalul scriitorului.

9 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. XI, Editura Univers, 1974, p. 524–525. Traducere de Leonida Teodorescu. Jurnalul scriitorului este citat în continuare în versiunea aceluiaşi traducător.

10 Ibidem,p. 534.

11 Ibidem,p. 529.

12 Dostoievski respinge sacrificarea gratuită a frumosului, echivalînd în concepţia sa cu distrugerea vieţii. Tragicul, înţeles de scriitor ca

. pierdere a valorii umane din cauza abaterii de la normele etice generale

proprie personalităţii umane, a fost comentat frecvent de exegeţi de la N. Strahov şi V. Ivamov şi pînă la critici contempo

rani (vezi, de exemplu, interesantele referiri ale Ilenei Malăncioiu- în Tragedia existenţei, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980).
13 F. M. Dostoievski, Polnoe sobrame socinenii, voi. XVI, p. 330.
14 Ibidem, p. 329.
15 Neizdannii Dostoievski, p. 606—609.
16 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. XI, p. 162.
17 V. G. Belinski, Polnoe sobranie socinenii (Opere complete), I—XIII, 1953—1959, Izd. AN SSSR, Moscova, voi. VIII, p. 82.
18 F. M. Dostoievski, Polnoe sobrame socinenii, voi. XX, p. 29.
19 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. XI, p. 60.
20 Neizdannii Dostoievski, p. 609.
21 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. III, p. 5. Traducere de Nicolae Gane.
22 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. V, p. 338. Traducere de Ştefana Velisar Teodoreanu şi Isabella Dumbravă.
23 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. XIX, p. 158.
24 C. Dobrogeanu-Gherea, Opere complete, voi. VI, Editura politică,. Bucureşti, 1979, p. 229.
25 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. XIX, p. 154.
26 Asupra disputei dintre Goncearov şi Dostoievski vom reveni în stu- ditil Imaginea artistică multidimensională. Fantasticul şi excepţionalul. Cf. şi referirile la această problemă ale lui G. M. Fridlender (Este- tika Dostoievskogo), op. cit., p. 118—122.
27 F. M. Dostoievski, Ob iskusstve, p. 223.
28 Ibidem, p. 222, 224.
29 Neizdannii Dostoievski, p. 578.
30 F. M. Dostoievski, Ob iskusstve, p. 260.
31 Neizdannii Dostoievski, p. 610.
32 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. XIX, p. 88.
33 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. 8, p. 646. Traducere de Emma Beniuc.
34 La această problemă ne-am referit în Estetica actualităţii, a frumosului autentic, „Viaţa românească", 1961/6, p. 66—76 ; Belinski o speţifike soderjania v proizvedeniah iskusstva (Belinski despre specificul conţinutului în operele de artă), „Filologiceskie nauki", Moscova, 1970, 1970, nr. 6, p. 17—26.
35 F M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. XVI, p. 10.

II
Arta naraţiunii

1 Platon distinge cele trei genuri în această funcţie: 1. povestirea simplă — lirica ; 2. povestirea desfăşurată prin imitaţie — tragedia şi comedia; 3. modul mixt (îmbinarea celorlalte două moduri) — epica. In Republica, imediat după discutata „formelor vorbirii", autorul menţionează, pe baza exemplelor din Iliada, că povestirea simplă presupune manifestarea deschisă a creatorului pe parcursul istorisirii şi nu recurge la introducerea personajelor ca atare, spre deosebire de „imitaţie", care renunţă la cuvintele intercalate ale autorului şi se limitează la dialog. De aici şi concluzia : „povestirea bazată pe imitaţie o întîlnim exclusiv în poezie şi mitologie [...], adică în tragedie şi comedie ; povestirea cealaltă — în numele poetului Însuşi — o găsim mai ales în ditiramb, pe cînd tipul mixt — în poezia epică [•••]"• Deci, genul epic şi nu cel dramatic, ca la Hegel, reprezintă sinteza. Principiul povestirii aplicat de Platon atît poeziei lirice, cît şi celei epice (care înglobează şi „imitarea" — dialogul) dovedeşte că viziunea sa se situează, în acest caz, la niveilul lingvistic şi nu atinge structurile de adîncime ale operei literare (Platon, Oeuvres compUtes, voi. I—II, Bibliotheque de la Pleiade, Paris, 1950, voi. I, p. 946).

2 Autorul Poeticii corelează eul creator — înţeles nu în accepţiunea gramaticală: persoana întâi singular — cu universul înfăţişat: „Se poate imita povestind, fie că se povesteşte prin gura altuia, cum face Homer (= epica — n.n.), sau autorul îşi păstrează propria-i persoană, fără a o schimba (= lirica — n.n.), sau înfăţişînd toate personajele în acţiune (= drama — n.n.) (Aristotel, Poetica, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1957, p. 16—17).

3 Cf. noţiunea de skaz la B. Eihenbaum, V. Şklovski, B. I. Tînianov în voi. Ce este literatura f Şcoala formală rusă, Editura Univers, 1983.

4 Romul Munteanu, Cultura europeană în epoca luminilor, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 227—296.

5 Silvian Iosifescu, Mobilitatea privirii. Naraţiunea în secolul al XX-lea, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

6 Mioara Apolzan, Casa Ficţiunii, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979.

7 De interes general este studiul cercetătorilor sovietici K. N. Atarova şi G. A. Lesskis, Semantika i struktura povestvovania ot tretiego liţa v hudojestvennoi proze (Semantica şi structura naraţiunii 1? per-

soana a treia în proza literară), publicat în revista „Izvestia AKT SSSR", nr. 1, 1980, p. 33—46, care porneşte de la cercetarea a. circa o mie de opere din literaturile europene şi americane din antichitate pînă azi (prima parte a studiului, consacrat naraţiunii la persoana I, a apărut în nr. 4 din 1976 al revistei menţionate). Aria largă de cuprindere — de la Dapbnis şi Chloe, Tristan şi holda, Don Quijote pînă la romanul contemporan al lui Bulgakov sau Marquez — fişarea materialului din punctul de vedere al structurilor narative, a.1 corelaţiei autor-povestitor-personaj (universul artistic al operei), folosirea metodelor statistice şi, pornind de aici, evidenţierea pe scara cronologică a

genezei şi răspîndirii diferitelor forme, asigură cercetării un grad superior de eficacitate. La aceasta, contribuie supleţea abordării problemei cu distincţia dintre pronumele „eu", forma impersonală „noi", şi „imaginea" autorului sau a povestitorului. Concluziile se referă deci la două structuri distincte ale naraţiunii. Prima — naraţiunea la persoana întîi, în care autorul se integrează în planul evenimenţial, temporal şi spaţial al operei sau încredinţează dreptul său de povestitor unui personaj — implică veridicitatea, participarea subiectivă şi limitarea cîmpului vizual, pe cînd cealaltă, a naraţiunii la persoana a treia, este legată de o* semantică specifică, vizînd caracterul imaginar, complexitatea şi caracterul obiectual al lumii reprezentate. Autorul personificat este contrapus lumii înfăţişate în text, pretinzînd chiar rolul de creator al textului; de aici, diferite fragmente de „metatext", şi, la nivel exterior, introducerea subiectivităţii sau, începînd cu Prinţesa de Cleve şi îndeosebi în literatura secolului al XX-lea, apariţia modelului lumii reale, prin reducerea imaginarului, accentuarea caracterului obiectiv şi a complexităţii.

Funcţia formelor de naraţiune devine variată datorită folosirii condiţionalului, care asigură limitarea cîmpului vizual — în general necaracteristic pentru povestirea la persoana a treia; . dar acelaşi condiţional poate indica semantica ambivalenţei la Faulkner sau Bulgakov, sau poate fi un instrument al veridicităţii, cum este la Hugo.. Implicarea, în limbajul naratorului, a viziunii personajelor, a modului ;or de a vorbi, poate crea efectul subiectivităţii. Difuzia — întrepătrunderea viziunii autorului şi a personajelor — se reliefează cu- mijloace lexicale, sintactice, mitologice, ale modului condiţiona], compoziţionale etc. Prima formă a naraţiunii, în care autorul apare- în ipostaza de creator, contrapus universului imaginar artistic, şi; cealaltă formă, în care autorul face parte din universul artistic...

Note şi comentarii

rămîn structurile de bază ale genului epic, chiar atunci and dle se îmbină în unde opere, de exemplu în Gargantua şi Pantagruel, Fraţii Karamazov, (Cf. Elena Loghinovski, Revista revistelor, „Iz- vestia Akademii Nauk“, nr. 1—3, 1980, în „Revista de istorie şi teorie literară", Tom 29, nr. 4, 1980, p. 649—650).

"8 V. V. Vinogradov, Poetika russkoi literaturii, „Nauka", Moscova, 1976, p. 128.

9 Ibidem, p. 129. \

10 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. >1, 1966, p. 201. Textul ro-rv anului Dublul. Poem petersburghez este citat în traducerea lui Nicolae Gane.

11 Dostoievski,Opere în11 volume, voi. IV, 1968, p. 128. Nuvela însemnări din subterană se citează în traducerea lui V. Em. Galan şi a Irinei Andreescu.

12 Cf. despre aspectele filozofice ale nuvelei Însemnări din subterană şi

implicaţiile lor în romanele lui Dostoievski, ca şi în creaţia lui Gide, Thomas Mann, Camus, contribuţia remarcabilă a lui Ion Ianoşi: Dostoievski. „Tragediasubteranei", E.L.U., Bucureşti, 1968.

13 L. Şestov, Dostoievskii Nietzsche. Filosofia traghedii (Dostoievski şi Nietzsche.Filozofiatragediei), Petersburg, 1903, p. 55—56.

14 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. XVI, p. 329.

15 A. Skaftîmov, „Zapiski iz podpolia“ srcdi publiţistiki Dostoievskogo („însemnări din subterană" în contextul publicisticii lui Dostoievski), în A. Skaftîmov, Nravstvennîie iskania russkih pisatelei, „Hudo- jestvennaia literatura", Moscova, 1972, p. 91.

16 Ion Ianoşi, Dostoievski. „Tragedia subteranei", p. ISC.

17 Ibidem, p. 186.

18 M. Bahtin, Problemele poeticii lui Dostoievski, Editura Univers, Bucu
reşti, 1970, p. 9—10.

19 Jacques Catteau, La creation litteraire chez Dostoievski, Institut
d’etude slave, Paris, 1978, p. 427—434. Cf. despre ampla polemică în jurul cărţii lui M. Bahtin: F. M. Dostoievski. Bibliografia pro- izvedenii Dostoievskogo i literaturi o niom. 1917—1965. „Kniga", Moscova, 1968 ; comunicarea lui R. Wellek Bakhtin’s View of Dos-
toevsky: „Polyphony“ and „Camevalesque", la Simpozionul inter
naţional Dostoievski, Bergarao, 1980 şi Marian Vasile, M. Bahtin — estetician şi filosof în: M. Bahtin, Probleme de literatură şi estetică, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 5—37.

20 Gyula Kirâly, Hudojestvennaia struktura rannih romanov Dosto-
evskogo (Structura artistică a romanelor de tinereţe ale lui Dosto-

ievski), „Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis", Sectio Philologica", Tomus VIII, 1968, p. 123–137.
Idem, Dostoevski. Nekotorîie voprosî romana (Dostoievski şi problemele romanului). în Dostoevski. Materiali i issledovania, I, „Nau- ka“, Leningrad, 1974, p. 83—99.

21 S. G. Bocearov, Perehod ot Gogolia k Dostoevskomu (Tranziţia de la Gogol la Dostoievski), în Smena literaturnîh stilei, „Nauka", Moscova, 1979, p. 17–57.

22 L. A. Sokolova, Nesobstvenno-avtorskaia reci (Nesobstvenno-priamaia reci kak stilisticeskaia kategoria) (Vorbirea indirect-liberă a autorului — categorie stilistică), Tomsk, 1968.

23 Wolf Schmid, Der Textaufbau in den Eriahlungen Dostoievskijs (Structura textului în povestirea lui Dostoievski), Ed. Karl Maurer, Miinchen, 1973.

24 F. M. Dostoevski, Polnoe sobranie socinenii, voi. VII, p. 146,

148, 149.

25 În studiul său Sootnoşenie prostranstvenno-vremennoi i povestvovatelnoi structuri v romane „Idiot" F. M. Dostoievskogo (Corelaţia structurilor spaţio-temporale şi narative în romanul Idiotul, „Slavia", XV, Debrecen, 1977, p. 42—53), cercetătorul ungur Arpâd Kovâcs defineşte în opera analizată dubla distanţă auctorială, prin care înţelege obiectivarea nu numai a fenomenului înfăţişat, dar şi a structurii narative. Spre deosebire de Demonii, în Idiotul timpul povestirii şi timpul în care se petrece acţiunea nu coincid totdeauna, ceea ce reprezintă un spor de obiectivizare. Sincronia categoriilor epicei convenţionale ale spaţiului şi timpului ideseori nu mai este respectată, „succesiunea spaţială a subiectului se realizează în structura corespunzătoare din perspectiva povestitorului, iar succesiunea temporală, la rîndul ei, este determinată de şirul faptelor săvîrşite de erou (Mîşkin), de împlinirea destinului său".

De asemenea, sînt aduse argumente pentru a dovedi prezenţa vocii auctoriale în vocea povestitorului fictiv şi implicarea vocii creatorului la nivelul subiectului care diferă de nivelul naraţiunii, cronotopul nerespectîndu-se.

26 Intr-un studiu amplu intitulat Rasskazcik v „Besah“ Dostoievskogo (Povestitorul în Demonii de Dostoievski, în Issledovania po poetike i stilistike, „Nauka", Leningrad, 1972, p. 136), V. A. Tunimanov distinge în acest roman „trei forme narative de bază: a) cuvîntul „cronicarului", în care domină vocea povestitorului; b) scene în care participă cronicarul, rolul său fiind foarte diferit; c) scene

fără cronicar, avînd un caracter intim, „de cameră", din care G. — v dispare total sau aproape total. In scenele de masă se foloseşte o structură narativă complexă : îmbinarea celor menţionate mai sus", în cartea sa Narrative Principles in Dostoievskij’s Besy. A Structural Analysis (Principii narative în Demonii lui Dostoievski. O analiză structurală, Ed. Peter Lang, Bern-Frankfurt aim Main-Las Vegas, 1979), Slobodanka B. Vladiv identifică trăsăturile distinctive ale textului naratorului şi ale textului personajelor, diferenţa între nivelul semantic al naratorului fictiv şi nivelul autorului implicat. Discrepanţa dintre cele două niveluri de sens constituie, după părerea cercetătoarei australiene, particularitatea stilistică a romanului Demonii. Schema socio-alegorică a romanului din perspectiva autorului implicat poate fi expusă astfel: deşi generaţia anilor 1860 se află într-un violent conflict cu generaţia „părinţilor", societatea rusă e agitată de tulburări sociale şi morale ce nu pot fi rezolvate nici de occidentalismul generaţiei nobiliare a anilor ’40 şi nici de materialismul filistin al anilor ’60, concluzie la care nu are şi nici nu poate avea acces naratorul naiv ; din cauza aceasta, şirul întîmplă- rilor cronicăreşti expuse rămîne o serie de fapte ciudate, neaşteptate, bizare chiar. Din perspectiva autorului implicat tot ce se relatează în „cronica" naratorului are

o motivare logică, perfect justificată istoric şi politic. Din punctul de vedere al modelului semantic şi al producerii de sens aparatul informaţional al naratorului reprezintă
o situaţie comunicaţională deosebit de interesantă. Situaţia narativă este, în mare, o naraţiune la persoana întîi, ce se păstrează strict în limitele poeticii unui narator ce mizează în relatarea sa de cronicar pe mărturia directă, reconstrucţia pozei verbale străine (naratori indirecţi creditabili), zvonuri, scene, reproduse prin aproximare. In totalitatea sa naraţiunea este de tip impresionist căci determinarea senzorială predomină, iar subiectivitatea naratorului complică deliberat actualizarea ideii. Modelul semantic se manifestă cu egală pregnanţă la toate nivelurile structurii romaneşti (Cf. recenzia la această carte a Sorinei Bălănescu în Limbă şi literatură rusă. Universitatea din Bucureşti, 1983, p. 433—437).
Unele aspecte ale problemei sînt abordate mai pe larg (de cele mai multe ori convingător) de V. E. Vetlovskaia în Poetika romana „Bratia Karamazovî" (Poetica romanului Fraţii Karamazov), „Nauka", Leningrad, 1971, p. 52—68.

28 Dostoievski, Opere in 11 volume, voi. IX, 1977, p. 9. Romanul Fraţii Karamazov este citat în traducerea lui Ovid Gonstantinescu şi a Izabdlei Dumbravă.
29 Sorina BSlănescu, Vocea naratorului în romanul „Fraţii Karamazov“ de F. M. Dostoievski, comunicare la „Simpozion Dostoievski", 11—13 decembrie 1981, Universitatea din Bucureşti.
30 Gyula Király, Nedeklarirovannîi avtor v romanah Dostoievskogo (Autorul nedeclarat în romanele lui Dostoievski), „Hungaro-Slavica", 1978, p. 112.

III
„Psihologia blestemată** şi arhetipurile epocii
î
DEDUBLAREA : STRUCTURA ŞI SEMNIFICAŢIE

Studiul sub titlul Structură şi semnificaţie în „Omul dedublat“ a fost publicat în „Viaţa românească", 1971, nr. 11, p. 105—113. Ulterior a apărut în revista „Canadian-Amerikan Slavic Studies", voi. 8, 1974, nr. 3, p. 408—426 şi în volumul Dostoievski■ Jssle- dovania i materiali, voi. II, „Nauka", Leningrad, 1976, p. 57—65. Şi-a găsit ecou în reviste de specialitate şi în monografia: Rudolf Neuhauser, Das Fruhwerk Dostoievskijs (Opera timpurie a lui Dostoievski), Cari Winter, Universitats-Veriag, Heiddberg, 1979, p. 167—168.

Textul publicat aici este în esenţă identic cu cel din publicaţiile amintite şi nu conţine referiri la probleme de interpretare ale romanului Dublul apărute ulterior.

1 Cf. notele la ediţia critică a Operelor complete : F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii v tridţati tomah, voi. I, „Nauka", Leningrad, 1972, p. 482–499.
2 V. G. Belinski, Polnoe sobranie socinenii, voi. X, Izd. AN

SSSR, Moscova, 1955, p. 40.
3 V. Maikov, Kriticeskie opîtî (Studii critice), „Panteon literaturi", Petersburg, 1889, p. 327.
4 N. Dobrolitlbov, Sobranie socinenii (Scrieri), voi. III, GIHL, Moscova, 1952, p. 488.
Note şi comentarii
349
5 A. Gide, Dosto'ievsky, Paris, 1928, p. 138.
6 Natalie Reber, Studien zum Motiv des Doppclgangers bei Dosto- jcvskij uni E. T. A. Hofjmann (Contribuţii la studiul motivului dedublării la Dostoievski şi E. T. A. Hoffmann), Gieszen, 1964.
7' V. Ermilov, F. M. Dostoievski, Cartea rusă, Bucureşti, 1957, p. 95.
8 Ibidem, p. 97.
9 F. Evnin, Ob odnoi istorico-literatumoi leghende (Despre o legendă istorico-litcrară), „Russkaia literatura", Leningrad, 1965, nr. 3.
10 Ibidem, p. 11.
11 Ibidem, p. 12.
12 F. Evnin, Roman „Prestuplenie i nakazanie" (Romanul Crimă şi pedeapsă), în : Tvorcestvo Dostoievskogo, Izd. AN SSSR, Moscova, 1959, p. 128—172.
13 în studiul Motivul dublului la Dostoievski şi Poe. Probleme de literatură comparată şi sociologie literară, Ed. Acadcmiei, 1970, p. 361— 368, Simona Pcpescu notează : „...dedublarea nu-i altceva decît o transhumianţă din sfera filozoficului în cea a contingentului, realizarea în plan concret a alternativei bine-rău, care a bîntuit cu obsesivă persistenţă sufletul romancierului" (p. 364). Hnăra cercetătoare vorbeşte în continuare despre situarea eroului faţă de opţiune „între onestitatea care-i adusese eşecul şi necinsteai care-1 serveşte de minune pe onerosul său dublu", revenind apoi la ideea exprimării în dublul dostoievskian a subconştientului, la dedublarea între realşi ireal, saiidarizmdu-se în acest sens cu Mircea Ciobanu, care, într-o altăordine de idei (în Dostoievski— condiţie medie şi demonism,eseuintroductiv la voi. F. M.Dostoievski, Oameni sărmani, E.P.L., B.P.T., Bucureşti, 1969, p. XXIV) observă că în Dublul „avem de-a face cu spaima fără cauză cunoscută, fapt care poate atrage atenţia şi patologului şi misticului deopotrivă. Intîl- nirea cu şinelesău malefic semnifică chiar dezlănţuireanebuniei latente, dispariţia spirituală. Starea de alarmă răspunde presentimentului domnului Goliadkin înaintea uzurpării saJe de către o fiinţă pe care însuşi, secret, a invocat-o. Aici, în dementă cu halo demonic sfîrşeşte destinul omului comun".

Reţinând unele observaţii şi neacceptînd altele (cu încadrarea diferitelor personaje ân tipul demonic, de exemplu, cum ar fi Ma- kar Devuşkin, Goliadkin, omul ridicol) oferim ân continuare o altă interpretare.

14 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. I, p. 155, traducere de Nicolae Gane.
15 A. Gide, Dosto'ievsky, p. 172.
350

ALBERT KOVACS — Poetica lui Dostoievski

CORELAREA ASOCIATIV-CONTRASTIVA A PERSONAJELOR

Pe tema acestui studiu am prezentat o comunicare la un simpozion internaţional din Franţa (cf. Program. Fifth International Dostoevsky Symiposium, august 16—23, 1983, Cerisy-la-Salle, p. 7) ; ■cf. şi Novaia poetika razdvoenia. „U Tihona“ — glava iz otverg- nutih variantov romana Dostoievskogo „Besî" (Noua poetică a dedublării. La Tihon — capitol din variantele respinse ale romanului Demonii de F. Dostoievski), „Romanoslavica", XXIII, 1985, Bucureşti, p. 59—72.

1 Cf. despre istoria editării, condiţiile redactării, variantele şi respingerea de către M. N. Katkov a Capitolului IX. La Tihon din primele variante ale romanului Demonii, în Polnoe sobranie socinenii v tridţati tomah (Opere complete în treizeci de volume), „Nauka", Leningrad, voi. XII, 1975, j>. 237–253.

2 Cf. F. Dostoievski, Spovedania lui Stavroghin. Jurnal inedit. In româneşte de R.D., Bucureşti, Ed. Rampa, 1925 ; F. Dostoievski, Spovedania lui Stavroghin, traducere de G. B. Rareş, Bucureşti, Alcalay, 1928.

3 Vezi textul originalului în ediţia critică Polnoe sobranie socinenii, voi. XI, 1974, p. 5—30.

4 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. VII, 1970, p. 105. La Tihon (Spovedania lui Stavroghin) ca şi romanul Demonii, este citat în traducerea lui Marin Preda şi Nicolae Gane.

5 Pe baza diferitelor tipologii a caracterelor întruchipate în personaje create de scriitori aparţinînd unor epoci şi curente diferite s-ar fi putut scrie o adevărată istorie a literaturii. Este ştiut, de exemplu, că în cadrul clasicismului personajele literare se manifestă mai ales ca întrupări ale unor însuşiri, vicii sau chiar idei, într-un cuvint ale unor trăsături general umane. Modalitatea respectivă a construirii tipului literar slujea şi descifrării sufletului uman, şi criticii sociale în epoca dată, iar opera lui La Bruyere, Comeille sau Moliere oferă de facto cazuri exemplare ale unei asemenea tipologii. Diderot a contrapus viziunii clasiciste una nouă, de o cu totul altă natură. In Discursuri despre „Fiul nelegitim“ el cere tipizarea „stărilor sociale", se pronunţă pentru crearea în literatură a unor tipuri de „scriitori, filosofi, comercianţi, judecători, avocaţi, politicieni, cetăţeni, funcţionari, financiari, curteni, intendenţi".

Note şi comentarii

351

In teoria şi practica realismului, nu fără influenţa pe plan metodologic a esteticii Hegeliene şi mai ales a concepţiei privitoare la unitatea dialectică dintre general şi individual în realizarea imaginii artistice, termenul de referinţă pentru tipul literar preferat devine o realitate social-istorică în perspectiva generalăa condiţiei umane raportată la condiţiile societăţii contemporane. Determinările caracterului sînt văzute aici cel puţin sub două aspecte, şi anume: sub aspectul social şi cel psihologic.

6 Andre Gide, Dostoievsky, Paris, 1923, p. 73.

7 Elena Loghinovski, Motiv demonizma v „Besah" Dostoievskogo. Texto-
vîe i vnetextovîe koordinatî (Motivul demonismului în Demonii. Coordonate textuale şi extratextuale), „Scando-slavica", Tomus 26, Munkasgaard, Copenhagen, 1980, p. 33—51.
8 Valexiu Cristea, Stavroghin. „România literară", Anul XIV, nr. 7, 12.11.1981, p. 20—21. (Intre timp, lucrarea lui V. Cristea, Dicţionarul personajelor lui Dostoievski a apărut la Editura Cartea Românească, în 1983 ; cf. aprecierea noastră dată acestei fundamentale cărţi de critică în Dostoievski la lumina zilei, „România literară", Anul XVII, 22.111.1984, p. 20.)
9 Eridano Bazzarelli, Tipologhia „malenkogo celoveka" v tvorcestve Dostoievskogo (Tipologia „omului neînsemnat" în opera lui Dostoievski), în Izobrajenie celoveka v russkoi klassiceskoi i sovetskoi literature, „Nauka i iskusstvo", Sofia, 1973, p. 101—107.
10 Leonid Grossman, Dostoievski — htidojnik (Arta lui Dostoievski), în Tvorcestvo Dostoievskogo (Creaţia lui Dostoievski), Izd. AN SSSR, Moscova, 1959, p. 339.
11 Ion Ianoşi, Dostoievski. „Tragedia subteranei", E.L.U., Bucureşti, 1968, p. 44, 238.
12 Abordarea unilaterală a personajului dostoievskian, urmărindu-i-se doar o singură latură, şi aceea secundară, de pildă, ocupaţia, devine sursa unor interpretări superficiale, chiar derutante. Analiza cercetătorului Nichoâas Moravcevich din Chicago, făcută în comunicarea sa Romantization of the Prostitute in Dostoievsky's Fiction ("Bulletin", International Dostoevsky Society, Nr. 4, 1974, p. 55—56), analiză obiectivă la prima vedere, ajunge, după cum arată şi titlul, la concluzii inadecvate. Moravcevich include într-o singură categorie tipologică, de fapt profesională, mai multe figuri feminine din proza scriitorului rus — pe Liza din Însemnările din subterană, pe Sonia, Nastasia Filippova, Gruşenka din marile romane — pe baza unei singure trăsături: „cinstea spirituală", care le caracterizează în situaţia

lor de femei pierdute. In urma unei asemenea categorisiri, originalitatea fiecărei eroine rămîno în umbră. Concluzia generală despre „idealizarea prostituatei" ne pare neconformă ai opera. Dimpotrivă, „cinstea spirituală" se afirmă în pofida stării de femeie pierdută sau întreţinută, starea pe care scriitorul nu o idealizează nici o clipă. Astfel, prin gura lui Raskolnikov, romancierul identifică prostituţia cu crima : „Ştiu numai că drumul şi ţelul sînt aceleaşi şi pentru tine şi pentru mine..." — spune Raskolnikov, şi cînd Scmia nu înţelege, îi explică : „Parcă tu n-ai făcut... ca mine ? Şi tu ai trecut... peste unde margini... şi ai putut să treci. (In original „perestupila..." — ...se referă la săvîrşirea crimei.) Ai ridicat mîna asupra ta, ţi-ai distrus viaţa... viaţa ta (dar asta-i totuna)". O astfel de abordare a personajului — eronată, după părerea noastră •— constituie la alţi critici sursa unor interpretări de-a dreptul aberante, de genul: „Prostituata este idealul lui Dostoievski" (!?).

13 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. V, E.L.U., Bucureşti, 1969, p. 66—67. Romanul Crimă şi pedeapsă este citat, după această ediţie, în traducerea Ştefanei Vedisar Teodoreanu şi a Isabellei Dumbravă.
14 Liviu Petrescu, Dostoievski. Eseu, Editura Dacia, Cluj, 1971, p. 8–69.
15 Ion Ianoşi, Dostoievski. „Tragedia subteranei", p. 97.
16 La pagina 88 a cărţii sale I. Ianoşi scrie : „«Ideca romanului», care este ideea Soniei şi devine ideea lui Raskolnikov, a fost postulată de autor în acest credo al său lapidar : «Nu există fericire în confort, fericirea se răscumpără prin suferinţă. Omul nu e născut pentru fericire. Omul îşi merită fericirea totdeauna prin suferinţă. în asta nu e nici o nedreptate, deoarece cunoaşterea vieţii şi conştiinţa (cu alte cuvinte ceea ce sufletul şi corpul simt nemijlocit, adică întregul proces vital) se dobîndesc printr-o experienţă PRO şi CONTRA, pe care trebuie să ţi-o asumi»".

IV

Ambiguitatea extremelor şi constituirea motivului literar

1 N. Berdiaev, Mirosozerţanie Dostoievskogo (Viziunea asupra lumii la Dostoievski), Ymca Press, Paris, 1968, p. 56.
2 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. IX, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 150—151. Romanul Fraţii Karamazov se citează după această

ediţie in traducerea lui Ovid Constantinescu şi a Izabellei Dumbravă.
3 Valeriu Cristea, Tînărul Dostoievski, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1971, p. 50—51.
4 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. VI, p. 7—8. Romanul Idiotul este citat după această ediţie în traducerea lui Nicolae Gane.
5 A. Skaftîmov, în studiul său intitulat T ematiscekaia kompoziţia romana „Idiot" (Compoziţia tematică a romanului Idiotul) în voi. Tvorceski pirt' Dostoievskogo, sub red. lui N. L. Brodski „Seiatd'“, Leningrad, 1924, p. 131—185), studiu care nu şi-a pierdut actualitatea nici astăzi, a rdevat structurile psihologice bazate pe orgoliu- umiiinţă. Demersul său a depăşit limitele unei cercetări tematologice prin aceea că în mai multe cazuri a descifrat conţinutul mai concret al celor doi termeni antinomici în figura unor personaje. Un singur exemplu : „Căderea Nastasiei Filippovna oferă autorului posibilitatea pentru desfăşurarea în figura ci a importantului motiv al dedublării tragice dintre impulsurile autoafirmării şi orgoliului, pe de o parte, şi conştiinţa insuficienţei saJe în faţa unui ideal suprem şi dorul de acest ideal, pe de altă parte". In unele cazuri, Skaftîmov abordează, deci, nu teme, ci motive, fără să fie preocupat de ierarhia lor. Prin aceasta se explică şi atenţia redusă pe care autorul o acordă conţinutului ideatic al romanului ; mai precis concluziile sale sînt incomplete şi discutabile : „Dacă vrem să indicăm finalitatea romanului foarte pe scurt trebuie să conchidem că aceasta este ideea iertării".

Aceste limite ale studiului lui Skaftîmov au făcut ca ulterior G. Fridlender să considere lupta dintre orgoliu şi umilinţă din sufletul eroilor ca o tendinţă subiectivă în romanul lui Dostoievski, tendinţă care contravine, în

opinia sa, de peste două decenii sensului social al operei. în studiul dedicat romanului Idiotul, Fridlender afirma : „Conţinutul real al dramei lui Rogojin nu este lupta dintre «orgoliu» şi «umilinţă», ci lupta omullui cu proprietarul" (în : Tvorcestvo F. M. Dostoievskogo (Opera lui F. M. Dostoievski", „IzdatePstvo AN SSSR", Moscova, 1959, p. 189). Desigur, astăzi nu mai facem această diso-ciere, dimpotrivă, în psihologismul dostoievskian vedem un punct de reper solid al realismului său, aşa cum de altfel vede şi Fridlender în lucrările sale mai recente.

6 tn privinţa apologiei aristocraţiei ruse pe care o face Mîşkin în cuvîntarea sa din salonul generalului Epancin, se mai poate preciza că prinţull era derutat şi de spargerea vazei chinezeşti, act simbolic, provocat de prezicerea Aglaiei, şi de neîndemînarta lui. Dar a fost derutat şi mai mult de iertarea celor prezenţi, iertare pe care el a

vrut s-o răsplătească cu generozitate. Democratismul iui Mîşkin, legaturile lui cu copiii din satul elveţian, cu Kolea Ivolghin, cercul lui Ippolit etc., erau cunoscute, deci presupunerea că le ţine partea era foarte plauzibilă. El răspunde de fapt la această prezumţie şi recunoaşte de fapt calitatea umană a aristocraţilor, dar exagerează. în acest punct, intervin contradicţiile gîndirii lui Dostoievski, care propunea acelaşi ţel îndepărtat ca şi socialismul :• fericirea-omului, dezvoltarea armonioasă a personalităţii umane, dar se afla pe poziţii opuse cu revoluţionarii în ceea ce priveşte aplicarea forţei împotriva asupritorilor, poziţie profund greşită pentru acel timp şi pentru acele condiţii. De ce am făcut această ultimă precizare ? Am facut-o pentru că Dostoievski, pînă la urmă, preconiza căi paşnic#, în anumite condiţii deloc excluse ; el preconiza integrarea în societatea fericită a viitorului şi a reprezentanţilor claselor superioare. Ştiindu-i pe aristocraţi „ameninţaţi", prinţul le ia apărarea.

Romanul, în ansamblu, şi finalul, în special, discreditează fundamental apologia aristocraţiei din cuvîntarea eroului : critica orînduirii sociale — şi în special a moravurilor păturilor aristocratice şi burgheze care au provocat tragediile eroilor, eşecul cumplit al lui Mîşkin — este implacabilă.

Discreditarea parţială a cuvîntării lui Mişkm a intrat în atenţia lui Dostoievski şi pentru faptul că expunerea exclusivă a părerilor sale de către un erou pozitiv îi părea tezistă. Delimitarea atîtor poziţii devenind însă foarte greu de receptat, cuvîntarea din cauza confuziei, îşi pierde din calităţile sale estetice. Dostoievski „împrumută" uneori „întâmplător" anumite idei ale sale şi unor personaje negative, sau preponderent negative, cum sînt în Idiotul Ippolit,

■ I-ebedev ş.a. Pe de altă parte, se răzbună şi ideile politice retrograde, cum ar fi identificarea catolicismului cu socialismul, de unde lămîne izul tendenţiozităţii care contravine perfecţiunii artistice.

7 Tematiceskaia kompozifia romana „Idiot". Studiul, amintit şi în nota nr. 5, a fost republicat în volumul de lucrări alese ale autorului după care citäm aici: A. Skaftîmov, Nravstvennie iskania russkib pisatelei (Căutările etice ale scriitorilor ruşi), „Hudojestvennaia literatura", Moscova, 1972, p. 76.

8 Cf. F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinetui, voi. IX, p. 394.
9 Cf. parţial altă interpretare în Prezentări şi comentarii de Ion Ianoşi, la Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. VI, p. 695—7C8.
Note fi comentarii
355
10 G. M. Fridlender, RealizmDostoievskogo (Realismul lui Dostoiev
ski), „Nauka", Moscova—Leningrad, 1964, p. 286—288. Cf. şi F. M. Dostoievski, Polrioe sobranie socinenii, voi. XVII, p. 296–299.
11 F. M.Dostoievski, Polnoesobraniesocinenii, voi. XVII, p. 10.
12 Ibidem, p. 195–205.
13 Ibidem, p. 205.
14 F. M. Dostoievski, Novîe materiali i issledovania (Materiale şi cercetări noi), „Lieeratumoie nasledstvo“, voi. 86, „Nauka", Moscova, 1973, p. 84.
15 Dostoievski, OpereIn 11 volume, voi. VIII, p. 441. Romanul Adolescentul este citat după această ediţie, în traducerea Emmei Beniuc.
16 Biografia, pisma izametki iz zapisnoi knijki F. M. Dostoievskogo
(Biografia, corespodenţa şi însemnările din carnetele de note ale lui F. M. Dostoievski), Petersburg, 1883, III, p. 373.
V Imaginea artistică multidimensională
1
FANTASTICUL ŞI EXCEPŢIONALUL
Comunicarea Excepţionalul şi fantasticul în poetica lui Dostoievski a fo?t concepută iniţial în vederea prezentării la cel de al II-lea Simpozion internaţional Dostoievski, 24—30 august 1974, St. Wolf- gang, Austria, lucru ce s-a şi realizat (cf. International Dostoevsky Society, „Bulletin", Nurnber 4, November, 1974, p. 61). A apărut în volumul Probleme de filologie rusa. Universitatea din Bucureşti, 1976, p. 199—214 şi în periodicul „Bolgarskaia russistika", Sofia, 1981, nr. 1, p. 14—22 (găsindu-şi ecou în P. Ivanova, A. Britikov, Novîe trudi rumînskih russistov {Noi lucrări ale rusiştilor români), în revista „Russkala literatura", Leningrad, 1978, nr. 4, p. 195—196).
1 Exegetul care a acordat multă atenţie raporturilor romancierului rus cu predecesorii săi şi a descris biblioteca acestuia, Leonid Grossman, a întocmit o listă cvasi-completă a prozatorilor intraţi în sfera interesului şi preocupărilor lui Dostoievski în calitate de cititor, critic şi creator: Rabelais, Cervantes, Lessage, Defoe, Swift, Richardson, abatele Prevost, Voltaire, Rousseau, Goethe, Diderot, Ann Radcliffe, Lewis, Maturin, Quincey, Vulpius, Hoffmann, Jules Janin, Ducray-
356
ALBERT KOVACS — Poetica lui Dostoievski
Duminil, Walter Scott, Veltman, Polevoi, Odncvski, Balzac, Hugo, Dickens,

Thackeray, George Sand, Cooper, Flaubcrt, Dumas, tatăl 51 fiul, Puşkin, Gogol, Ltirmontov, Zagoskin, Lajecinikov, Eugene Sue, Frederique Soulie, Goncearov, Turgheniev, Herzen, Poe, Cer n:\evski, Tolstoi, Charlotte Bronte, Gaskell, Beecher-Stow, Spiclhagen, Grigo- rovici, Drujinin, Axakov, Pisemski, Leskov, Danilevski, Uspenski, Pamialovski, Reşetnikov, Zola. Dostoievski a cunoscut mai mult ca sigur şi pe Stendhal, Bret Harţe, Alphonse Daudet, Fraţii Goncourt, William Colins, Elliot, Mcredith 5i mulţi alţii (v. L. N. Grossman, Dostoievski — budojnik / Arta lui Dostoievski. In : Tvorctstvo F. M. Dostoievskogo (Creaţia lui Dostoievski), Izd. AN SSSR, Moscova, 1959, p. 338—339). La aceasta se adaugă numele, poeţilor ■ Homer,

■ Dante, Schiller, Goethe, Jukovski, Byron, Puşkin, Lermontoy., Htine, Nekrasov, Tiutcev şi al dramaturgilor : Shakcspeare, Moliere, Griboe- dov, Gogol, Ostrovski ş.a.

2 Noţiunile estetice de excepţional şi fantastic ne permit interpretarea dintr-un punct de vedere modern a unor aspecte importante ale poeticii lui Dostoievski, aflate în centrul multor polemici de-a lungul deceniilor. Punctul nostru de vedere se distanţează de acele concepţii care interpretează categoriile respective nediferenţiat din punct de vedere al specificului estetic. Şcoala psihanalitică a făcut un pas important spre depăşirea abordării nespecifice a literaturii prin cartea lui Gilbert Durând, Structuri antropologice ale imaginarului (Editura Univers, Bucureşti, 1977), ca şi datorită structuraliştilor Juri Lotman, Tzvetan Todorov şi alţii. în acelaşi timp au fost remarcate şi limitele unei asemenea abordări şi mai ales definirea insuficientă a fantasticului ca un gen literar (cf. Tzvetan Todorov, Introducere în literatura fantastică, Editura Univers, Bucureşti, 1973), la care se referă în acest sens şi Marin Beşteliu, autorul lucrării Realismul literaturii fantastice (Editura Scrisul românesc, Craiova, 1975, p. 133—134). Mai sus, în studiul Estetica şi problemele poeticii am semnalat viziunea largă, cuprinzătoare, a lui Dostoievski asupra fantasticului, îndeosebi depăşirea sferei tehnicii literare printr-un interes deosebit pentru aspectele epistemologice, şi nivelul semantic, estetic al operei.

3 Imaginea artistică: romantism, realism, simbolism, în Kovâcs Albcrt, Mufajok, muformâk, motivumak, în curs de apariţie la Editura Kri- terion, Bucureşti.

4 Cf. Rudolf Neuhauser, Das Fruhwerk Dostoevskijs, Karl Wintcr Uni- versitetsverlag, Heidelberg, p. 178—189.

5 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. I, 1966, p. 367. Textul nuvelei Gazda se citează după această ediţie, în traducerea lui Ştefan August in Doinaş şi Igor Block.

6 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii v tridţati tomah, voi. XIX, „Nauka", Leningrad, 1979, p. 88.

7 Una dintre primele mărturii în favoarea dreptului la existenţă în artă al fantasticului îl constituie aprecierea dată nuvelei Vedenii de

I. S. Turgheniev în scrisoarea adresată de Dostoievski acestuia din 23 decembrie 1863. încercînd să-l convingă pe confratele său de necesitatea „adevărului poetic", a fantasticului şi de valoarea nuvelei, considerată de el „excelentă", • asemănătoare muzicii", Dostoievski scrie : „Dacă e să criticăm ceva în Vedenii, trebuie să spunem că nu este întru totul fantastică, trebuia mai mult. La Dumneavoastră fiinţa care apare este asemuită unui vampir, fiind şi explicată. După mine însă nu e nevoie de nici o explicaţie. Annenkov nu a fost de acord cu mine şi a invocat argumente potrivit cărora aici se face aluzia la pierderea sîngelui, adică a puterii ş.a.m.d. Dar eu nu sînt de acord nici cu el. Pentru mine e suficient că eil am înţeles prea bine plictisul chinuitor şi forma sublimă în care acesta s-a întruchipat, adică în frămîntarea întregii realităţi fără putinţă ■ de eliberare. Iar tonul trist şi tandru, deloc tiranic, este tonul cel mai potrivit. Tablouri, ca de pildă, stânca etc., aJuzii la. gînduri stihinice, încă nenăscute, nerezolvate (gînduri întâlnite peste tot în natură), care nu se ştie cînd vor rezolva problemele umane şi după care în momentul de faţă inima tînjeşte, se înspăimântă, dar nu vrea să renunţe. Nu, domnule, o asemenea idee este cît se poate de actuală, iar astfel de opere sint adevărate cîştiguri pentru literatură".

8 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. V, p. 56. Romanul Crimă şi pedeapsă se citează în traducerea Ştefanei Velisar Teodoreanu şi a Izafoellei Dumbravă.

9 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. X, p. 4C9. Romanul Fraţii Karamazov se citează în traducerea lui Ovid Constantinescu şi a Izabellei Dumbravă.

10 Apariţia ştearsă, banală a diavolului stă mărturie că Dostoievski se solidariza cu Belinski în privinţa criticii romantismului grandilocvent şi vetust.

11 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. XI, p. 275–276. Nuvelele Bobok şi Smerita sînt citate după această ediţie, în traducerea lui Leonida Teodorescu. :

12 Ibidem, p. 276.

13 Cf. Leonid Grossman, Poetika Dostoievskogo (Poetica lui Dostoievski), Gosudarstvennaia Akademia Hudojestvennîh Nauk, Moscova, 1925, p. 56–63 ; Vladimir Pozner, Dostoievski et le roman d’aventures, „Eurqpe“, Paris, octombrie, 1971, p. 44–69.

14 Despre ecourile romanului Idiotul cf.: F. M. Dostoievski, Polnos sobranie socinenii, va!. IX, p. 410–427. ■

15 Jacques Catteau, La creation litteraire chez Dostoievski, Institute d’etudes slaves, Paris, 1978, p. 244-–248.

16 I. Goncearov, Sobranie socinenii v vosmi tomah (Opere în opt

volume), voi. VIII, GIHL, Moscova, 1955, p. 459.

37 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, ’ voi. XXIII, p. 144 ; v. şi Dostoievski. Opere în ti volume, voi. XI, p. 269.

.... . 2 ■ MIT ŞI MOTIV I

Cf. : A. Kovâcs, Mit fi motiv în poetica lui Dostoievski în „România literară", Anul XV, 1982, nr. 6, p. 21 şi în „Annales Universitatis Scientlarum Budapestinensis, Sectio Philologica Moderna, Tomus XIV, 1983 (Mif i motiv v poetike Dostoievskogo, p. 3—13) ; precum şi Motifs mytholohiques chez Dostoievski în „Ca- hiers roumains d'etudes litteraires“, 1984, nr. 1, p. 137—140.

î Intr-o anumită perioadă a istoriei omenirii — în copilăria ei normală, după cuvintele lui Maric — în mit s-a concentrat sincretic ştiinţa, religia şi arta. Ulterior —, cum a demonstrat cu atâta convingere Georg Lukâcs — arta se detaşează de magie constituind un regn aparte, domeniu specific al esteticului (Georg Lukâcs, Estetica, voi. I—II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, Cf. vot. I; Capitolul V, 2. Magie şi mimesis, p. 392—418). Exegeţi de diferite ■ orientări ca Mircea Eliade, Gilbert Durând sau Claude Levi-Strauss au relevat, alături de alte funcţii, rolul cognitiv, de iniţiere al miturilor ca şi rolul semnelor, simbolurilor, emblemelor în sistemele purtătoare de semnificaţii. Rolativ recent, o lucrare de mare sinteză, Poftica mitului a lui E. Meletinski, reconsideră, în spirit ştiinţific, contemporan, bazele şi momentele esenţiale, logice şi psihologice, ale gîndirii mitologice. Reţinem consideraţiile lui Meletinski, conform cărora „crearea miturilor reprezintă o formă veche, un limbaj simbolic deosebit, în termenii căruia omul modela, clasifica şi interpreta lumea, societatea şi pe sine însuşi, dar [...] caracteristicile specifice ale gîndirii mitologice au anumite analogii în produsele fanteziei omului, nu numai â celui

Note }i comentarii

359

din perioada arhaică, ci şi din celelalte epoci istorice ; prin urmare, mitul ca modalitate de gîrtdire totala şi dominantă specifică "culturilor arhaice poate fi prezent în calitatca unui anumit nivel sau fragment în cele mai diferite culturi, în special în literatură şi artă, care. datorează mult mitului în plan genetic, avînd şi însuşiri comune (metaforismul şi altele" (E. Meletinski, Poetika mi fa — Poetica mirului — „Nauka", Moscova, 1976, p. 153). în continuare autorul se referă la evaluarea valorilor create în cultura universală pe baze mitologice şi la ponderea lor în epoca contemporană : „Examinarea operelor literare în cadrul tradiţiilor în ultimă instanţă a tradiţiilor mitologice, reprezintă partea prodigioasă a şcolii ritual-mitologice, permite dezvăluirea şi analiza stratului colectiv al operei scriitorului, adică a poeticii subiectului, a genului şi. a limbajului de care el se foloseşte. Se înţelege că în spatele unei astfel de analize se ascunde aportul personal al creatorului şi reflectarea nemijlocită, în opera sa, a contextului social istoric" (Ibidem,.. p. 160—161). Concluziile sînt exacte, c4e nu exclud, ci dimpotrivă, favorizează includerea în demersul critic şi a aportului original al scriitorului în calitatea sa de

creator al formelor noi şi de exponent al epocii sale.

Este demnă de atenţie şi o altă teorie contemporană despre mit şi anume aceea care se referă la artă ca domeniu de cunoaştere nu numai logică, raţională, dar şi intuitivă sau în primul rînd intuitivă. Importanţa mitului încărcat de conţinut afectiv, purtător al cunoaşterii, nu pe deplin conştientizate, dar adîncă, inaccesibilă raţiunii (dieci, necontrolabilă în detalii cu criteriile activităţii practice) nu poate fi neglijată fără urmări nefaste în ceea ce priveşte afirmarea artei ca domeniu specific al culturii.

J. Frank, Dostoevsky's Discovery of Fantastic Realism (Dostoievski şi descoperirea realismului fantastic), „Rusian Rc-wiev", Iuly, 1966, Nr. 3, p. 290.

M. Bahtin, Problemele poeticii lui Dostoievski, Editura Univers, 1970, p. 140—251.

V. Toporov, O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s arhueinimî shemami mifologbiceskogo mîşlenia. „Prestuplenie i nakazanie" (Despre structura romanului dostoievskian în raport cu schemele arhaice ale gândirii mitologice. „Crima şi pedeapsa") ; Structur of texts and semiotici of culture, Ed. by Van der Eng and Mojmit Goygav, Montan, Hauge — Paris, 1973, p. 254.

Ibidem, p. 227.

SCO ALBERTKOVACS—Poetica lui Dostoievski

6 CF. LLctia I.,otman, Realizm russkoi literaturi 60-h godov XIX veka ([Realismul literaturii ruse din „anii Şaizeci"), „Nauka", Leningrad, 1974, p. 2S5—315 ; V. Vetlovskaia, Tvorcestvo Dostoievskogo v svete russkoi legendi (Opera lui Dostoievski în lumina legendelor ruse), în: Mif, folklor, literatura, „Nauka", Leningrad, 1978, p. 81—113.

7 Despre motivul vîrstei de aur cf. N. Prtttţkov, Utopia iii antiutopia {•Utopie sau antiutapie), în: Dostoevski e ego vremea, „Nauka", Leningrad, 1971 ; N. Belcikov, Zolotoi vek v predstavlenii Dostoievskogo (Vîrsta de aur in viziunea lui Dostoievski), în: Problem! teorii i istorii literaturi, Izdate'stvo Moskovskogo Universiteta, Moscova, 1971 ; J. Catteau, l/.i crcation litteraire chez Dostoievski (Creaţia literară la Dostoievski), Institut d'Etudes slaves, Paris, 1978.

8 Dostoievski, Opere în II volume, Editura Univers, voi. XI, 1974, p. 3. Textul nuvelei Visul unui om ridicol este citat după această ediţie în traducerea lui L. Teodorescu.

9 Ion Ianofi, Studiu introductiv la Dostoievski, Opere, voi. XI, Editura Univers, 1974, p. 35.

10 J. Catteau, op. cit., p. 4S3.

îl Neizdamui Dostoevski (Dostoievski inedit), „Literaturnoe nasledstvo, voi. 83, „Nauka", Moscova, p. 246—24S.

Cf. articolul nostru Mif i motiv v poetike Dostoievskogo (Mit şi motiv în poetica lut Dostoievski), în voflumul Probleme de filo- It^gie rusă, Universitatea din Bucureşti, 1980, p. 227—239.

1 Dostoievski, Opere in 11 volume, voi. IX—X. Fraţii Karamazov. Traducere de Ovid Constantinescu şi Izabella Dumbravă. Aparatul critic de Ion Ianoşi, Editura Univers, Bucureşti, 1972. In continuare textul romanului este citat după această ediţie. Cf. originalul şi comentariile pentru elucidarea surselor şi a coordonatelor extratextuale în ediţia critică : F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii v tridţati tomah, „Nauka", Leningrad, voi. XIV—XV, 1976.

2 Unul dintre primii cârc au scris despre prezenţa diferitelor planuri în romanul dostoievskian a fost V. Ivanov, reprezentant de frunte al simbolismului rus, la începutul secolului El vorbea despre abaterea lui Dostoievski de la realismul verosimil, de la viaţa de toate zilele, de opţiunea sa pentru un .realism de substanţă superioară". Interpretarea lui Ivanov, cu rădăcini în filozofia lui Kant }i Schopenhauer,

deosebeşte, în afară. de planul empiric, planul psihologic şi pc cel metafizic sau mistic, ancorat în transcendental ; arta lui Dostoievski, „simbolismul său realist relevă în ochii spectatorilor, drumul a realibus ad realiora, care mai tîrziu se dezvăluie pe el însuşi în realibus ; de la o realitate din planul inferior, de la o realitate de o valoare ontologică mai redusă — spre o realitate mai reală" şi, din direcţie opusă, „spre înţelegerea intuitivă a realităţii superioare încarnată într-o realitate inferioară — a realioribus ad realia" (Vyacheslav Ivanov, Freedom and the Tracic Life. A Study in Dostoievsky, Libertanea şi viaţa tragică. The Noonday Press, New York, 1971, p. 49—50).

In lucrări mai recente de cele mai multe ori se deosebesc planurile social-real şi cel filozofic. Vladimir Etov vorbeşte despre unitatea acestor două planuri menţionate şi în titlul lucrării salo (O hudojestvennom svoeobrazii soţialno-filozofskogo romana Dosto- ievskogo — Despre specificitatea artistică a romanului social-filozofic dostoievskian —, în voi.: Dostoievski — hudojnik i nuslitel', „Hndo- jestvennaia literatura", Moscova, 1972, p. 312—343). V. Vetlovskaia distinge, pe baza dublei semnificaţii a temei, planul concret şi planul general, care sînt paralele. Datorită planului general se desluşesc motivele tematice, de pildă, „cele explicitînd idei abstracte începînd cu ideea axiomatică : dacă există Dumnezeu şi nemurirea — există şi virtutea ; dacă nu există nemurirea — virtutea nu există nici ea şi totul este permis. Raportat la această axiomă, totul, în sfera subiectului, nu este decît detaliere sau dezvoltare a ideii surse sa* argumentare prin exemplificări... Din punct de vedere al planului concret, faptele, acţiunile alcătuind subiectul nu au decît o importanţă secundară, dat fiind posibilitatea de a motiva aceleaşi fapte sau întîmplări în mod diferit (Smerdeakov, de exemplu, ucide nu numai din cauză că «totul este permis», ci şi din interes material). Pentru planul concret al temei, importante sînt evenimentele şi

acţiunile eroilor. Dar din punct de vedere al planului general, ele au o importanţă mult mai mică decît baza lor moral filozofică" (Poetika romana „Bratia Karamazovî", „Nauka", Leningrad, 1977, p. 154). Abordarea planurilor real-filozofice poate fi operativă pentru critică, dacă nu reduce metoda de creaţie a scriitorului la deducţie, la argumentarea axiomelor, atribuite poate pe nedrept scriitorului. Dorind să evităm acest pericol, ne ancorăm cît mai adînc în ţesătura artistică.

3 Mugurii fragezi — frunzele cleioase („kleikie listociki" — apar in poezia lui A. Puşkin, Mai suflă încă vînturile reci (Eşcio duiut

holodnie vetri...) : „Skoro 1' u kudrîavol u beriozî / Raspustiatsa kleikie listociki, / Zaţvetiot ceriomuha duşista".

A Actul simbolic sărutul-sărutare poate fi exemplul cel mai edificator pentru mecanismul funcţionării acţiunilor, obiectelor, elementelor mitice în calitatea lor de semnificanţi. De la sărutul iubifii-fidditătii-dăruirii şi de la sărutarea dragostei inocente de copil şi pînă la semnul trădării al lui Iuda în diferite civilizaţii şi arte găsim o gamă mare

de sensuri (cf. volumul apărut în 1979 la Budapesta : Szemiotika es Tnuvcszet — Semiotică şi artă, p. 242).

5 Datele sînt contradictorii în ceea ce priveşte destinul lui Aleoşa în următorul roman, care urma să fie scris după Fraţii Karamazov, dar nu a fost realizat din cauza morţii scriitorului, linele izvoare relatează despre un plan, după care Aleoşa, devenit revoluţionar, ajunge pînă la ideea de a-1 ucide pe ţar, iar altele se referă la varianta după care Karamazov, fratele cel mai mic, trece prin viaţă, cunoaşte din plin stihia pasiunilor, dragostea şi ura, binele şi răul, şi se întoarce la schit, devine învăţător. Cel mai important document se datorează lui A. Suvorin căruia Dostoievski i-a vorbit, în anul

1880, despre noul roman plănuit, încare Aleoşa ar fi devenit eroul principal. Suvorin susţinea că scriitorul „a vrut să-şi treacă eroul prin mănăstire .şi să facă din el un revoluţionar. Ar fi săvîrşit o crimă politică şi ar fi fost executat. Dedicîndu-se căutării adevărului, el în mod firesc ar fi devenit revoluţionar..." (A. S. Suvorin, Dnevnik, Moscova—Leningrad, ,1923, p. 16) ; cf. D. Blagpi, Put' Aleoşi Kara- mazova, „Izvestia AN ASSR, Seria literaturi i iazîka", 1974, nr. 1, ■p. 8—26. Fără îndoială, nu credinţa, ci dreptatea, dragostea de om contravenind nedreptăţii ar fi transformat pe tînărul călugăr în revoluţionar.

<6Ion Ianoşi, Dostoievski. „Tragedia subteranei", E.L.U., Bucureşti, 1968, p. 343, 349.

7 F. M. Dostoievski, Pisma, voi. III, Moscova—Leningrad, 1934, p. 212.

8 Apud : Polnoe sobranie socinenii, voi. XV, p. 496—497.

9 V. E. VeClovskaia, Tyorcestvo Dostoievskogo v svete literaturnih î folklorruh parallelei. „Stroitelnaia jertva"

(Opera lui Dostoievski în lumina paralelismelor literare şi de folclor. „Sacrificiul zidirii"), în Mif-Folklor-Literatura, „Nauka“, Leningrad, 1978, p. 81—113.

10 F. M. Dostoievski, Pisma, voi. III, p. 256.

11 F. M. Dostoievski, Biografia, pisma i zametki iz zapisnoi knijki, Petersburg, 1883, p. 362, 368, a doua paginaţie.

32 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. XV, p. 198.

13 Idem, voi. XV, p. 473.

14 în lucrarea citată mai sus, Ion Ianoşi foloseşte pe larg, de cele mai multe ori cu mare eficacitate, formula dialectică a identificării/diferenţierii, relevînd şi principiile dedublării. Considerăm, în acelaşi timp, că ideea potrivit căreia „romanele lui Dostoievski au fost centrate pe câte o parabolă creştină" ar putea să fie reformulată, în sensul că unele parabole biblice sînt centrate pe modelul propriu la nivelul compoziţiei generale a operei, jar la nivelul stilului apar multe mi- tologeme creştine, alături de altele, avînd origine în folclor, literatură ete. (cf. p. 344—346).

Apelarea naratorului fictiv la mărturiile altora, la mărturiile personajelor, apare ca un fel de continuare a principiilor modelării descrise aici. La fel şi acreditarea/compromiterea „vocilor", „cuvîntului" personajelor (afirmarea vocii auctoriale după terminologia lui W. Booth) despre care scrie V. Vetlovskaia, menţionînd şi procedeele argumentării ad personam şi a negaţiei directe, ad hominam şi ad rei. Faptul însă că cercetătoarea nu distinge totdeauna diferitele modele, lumi, în universul scriitorului (mai mult, identifică personajele) duce la interpretări neconvingătoare cum ar fi : „Ispitind pe fratele său, Ivan îndeplineşte misiunea diavolului" ; „Aleoşa (şi cititorul), ascultînd pe Ivan, ascultă pe diavolul însuţi" ; „...apologia, în cuvîntul lui Ivan, a inchiziţiei şi a iezuiţilor" (Poetika romana „Bratia Karamazovi", p. 98—109).

Wolf Schmid surprinde în lucrarea sa Edinstvo raznonapravlenmh vpeceatlenii vospriatia. Rasskazîvanie i rasskazîvaemoe v „Bratiah Ka- ramazovib (Unitatea impresiilor dispersate. Forma naraţiunii şi obiectul ei în „Fraţii Karamazov") nivelul percepţiei: „Romanul dostoievskian are următoarele calităţi specifice: simultaneitatea multilateralităţii şi unitatea tensională a părţilor relativ independente şi direcţionare în> diferite sensuri. In romanul Fraţii Karamazov aceste calităţi se realizează în mod diferit: pe de o parte, prin consonanţe statice, de exemplu, în configuraţia personajelor, iar pe de altă parte, în unitatea ritmică şi temporală creată pe baza interferenţei scenelor cu încărcătură afectivă diferită: comică, tragică, umoristică, de spaimă sau de idilă ete". (în “The fourth International Dostoevsky Symposium‘% 1980, Bergamo, Italia, p. 86—87).

15 V. Rozanov, Leghenda o velikom inkvizitore (Legenda despre Marele inchizitor), Peterîburg, 1902, p. 63.

16 N. Berdiaev, Mirosozerţame Dostoievskogo (Viziunea asupra lumii a lui Dostoievski), Ymka-Press, Paris, 1979, p. 91.

17 Ibidem, p. 74.
18 N. Berdiaev, Rttsskaia iJcia (Ideea rusă), Ymka-Presse, Paris, 1971, p. 156.

VI
Universul obiectual, spaţiul şi timpul

1 Alături de lucrări generale de diferite orientări, mai ales de orientare psihanalitică şi structuralistă, printre studiile aplicate la opera lui Dostoievski de la noi pot fi menţionate : Valeriu Cristea, Spaţiul în literatură, Cartea românească, Bucureşti, 1979, carte care cuprinde cîteva eseuri despre „spaţiile" dostoievskiene, mai ales din punctul de vedere al semnificaţiilor pe care le au formele închise şi deschise (cf. p. 41—43, 54—60 ; 98—99 ; 167—168; 189; 191—193; 297; 300—303 ; 307—309 ; 327—328 ; 340—345 ; 367—369 ; 384—385 ; 387—389 ; 398 ; 405 ; 431—434 ; 438—439 ; 460). Mai multe referiri la spaţiu şi timp găsim în lucrările lui Leonid Grossman şi Mihail Bahtin (ultimele cunoscute şi publicului românesc). Două studii consacră acestor probleme Dmitri Lihaciov în Poetika drevnerusskoi literaturi (Poetica literaturii ruse vechi), Ediţia a 3-a, adăugită, „Nauka", Moscova, 1979, p. 209—351.
Un studiu interesant sub titlul Timpul artistic şi spaţiu găsim în volumul : N. K. Ghei, Iludojestvennost' literaturi. Poetika i stil (Artisticul literar. Poetică şi stil), „Nauka", Moscova, 1975, autorul căruia abordează împletirea diferitelor planuri temporale şi transformarea timpului real în timp artistic. O sinteză originală realizează, în studiul său A tcr as ido funkciorialis es szemantikai crtc.ke Doszto- ţevskij nagyregenyeiben (Valoarea funcţională şi semantică a spaţiului şi timpului în romanele lui Dostoievski), cercetătoarea maghiară Mârta Isztl (în : „Filologia! kozlony", 1977, nr. 4, p. 417— 422). La unele dintre aceste lucrări, ca de altfel şi la altele, de pSdă la monografia lui Jacques Cattcau, La creation litteraire chez Dostoievski (Creaţia literară la Dostoievski), Institut d'etudes slaves, Paris, 1978, ne vom referi mai jos.

2 A. P. Ciudakov, Predmetnîi mir u Dostoievskogo (Universul obiectual ta Dostoievski), în Dostoievski. Materiali i issledovania, IV, „Navka", Leningrad, 1980, p. 104.

3 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. I, Bucureşti, 1966, p. 191~- 192. Romanul Dublul este citat în traducerea lui Nicolae Gane.

4 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. V,p. 9. Romanul Crimă;i pedeapsă este citat în traducerea Ştefanei Velisar Teodoreanu şi a Izabellei Dumbravă.

5 Ibidem, voi. IV, p. 309. Romanul FraţiiKaramazov se citează în traducerea lui Ovid Constantinescu şi a Izabellei Dumbravă.

6 Polemizind cu afirmaţia lui Leonid Grossman, după care Dostoievski „este în peisajele, portretele şi descrierile sale colorist în măsura cea mai mică", N. M. Cirkov exprimă o părere contrară ; el susţine că culorile ocupă în stilul romancierului un loc important atît în peisaje, cît şi în recrearea

ambianţei materiale (Cf. N. M. Cirkov, O stile Dostocvskogo — Despre stilul lui Dostoievski, „Nauka“, Moscova, 1964, p. 90—101).

S. M. Soloviov, într-o carte intitulată Izobrazitelnic sredstva v tvorcestve F. M. Dostoievskogo (Mijloace artistice expresive în opera lui Dostoievski), Sovetski pisatei', 1979) ne oferă date empirice destul de bogate şi interesante despre coloristica în opera romancierului. Evidenţiind frecvenţa mai redusă a epitetelor, indicînd culoarea la Dostoievski în comparaţie cu alţi scriitori contemporani lui, autorul ajunge la concluzia că romancierul foloseşte în scriitura sa o pictură verbală pe baza a puţine linii coloristice, pe un fundal incolor; „proprietatea coloristica utilizată are o conotaţie infinit variată, fiecare nuanţă este polisemantică" (p. 231). Soloviov a elaborat date statistice privind folosirea determinărilor coloristice în opera mai multor scriitori ruşi, îndeosebi în principalele opere ale lui Dostoievski, criteriul său, denumit „număr coloristic", fiind numărul (frecvenţa) cuvintelor indicînd culori, pe o coală de autor. Se subliniază rolul culorilor albastru-deschis şi roz, roşu şi galben (pentru cele două culori din urmă şi pentru auriu găsim şi date statistice incluse într-un mic tabel; cf. p. 199—258).

7 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. I, p. 122. Romanul Oameni sărmani se citează în traducerea Xeniei Stroe.

8 S. M. Soloviov, op. cit., p. 248.

9 B. Bachelard în La Poetique de l'Espace (Poetica spaţiului), P.U.F., Paris, 1957, distinge şi analizează forme de spaţiu închise şi deschise (locuinţa şi cochilia, casa şi universul, interioare şi piese de mobilă, rondul), promovînd o complexă metodologie psihanalitică, orientată spre fenomenologia imaginarului şi arta ca limbaj (structuralism).

10 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. III, p. 404. Amintirile din Casa morţilor sînt citate după această ediţie, în traducerea lui Nicolae Gane.

11 Ibidem, voi. VI, p. 233. Romanul Idiotul este citat după aceasta ediţie, în traducerea lui Nicolae Gane.

12 Valeriu Cristea, op. cit., p. 309.

13 K. Motchulsky notează că Svidrigailov „nu este un monstru : el <E drumul Dunei cu generozitate, împarte banii, ajută pe membrii familiei Marmeladov. Pentru un timp este preocupat de pasiunea sa pentru Dunia. El se sinucide din cauza plictisului. Supraomul nu are ce face printre oameni. Puterea lui nu-şi găseşte un loc de desfăşurare şi se autodistruge" (Dostoievski, Ymca-Press, Paris, 1980, p. 251).

F. I. Evnin scrie : „Svidrigailov se pedepseşte în roman pentru toate mîrşăviile sale, cu o pasiune profundă, lipsită de reciprocitate, pentru Dunia Raskolnikova. Insuccesul în dragoste îi ia definitiv pofta de viaţă. Svidrigailov nu mai are surse de viaţă şi nu mai are pentru ce trăi şi ca urmare pleacă în ultimul său „voiaj". Visurile- coşmarurile sale obsedante, vocea conştiinţei prea tîrziu trezite, îi amintesc neîncetat de crimele săvîrşite şi el se simte nevoit, în plictis şi disperare, să-şi zboare creierii, asemenea unui scorpion străpun- gjndu-se singur" (Tvorcestvo F. M. Dostoievskogo — Creaţia lui F. M.

Dostoievski, Izd. AN SSSR, Moscova, 1959, p. 146) ; V. Kir- potin porneşte de la faptul că Svidrigailov este un deziluzionat, un om fără idealuri; „desfriul în care trăieşte nu datează de la naştere şi nu este rezultatul inevitabil al stării sale sociale de moşier, în desfrîu el şi-a găsit un ultim refugiu, o ancoră de salvare". La un moment dat „salvarea lui Svidrigailov devine imposibilă [...] Moartea lui este fără rost, absurdă, monstruoasă şi, în aedaşi timp, un sfîrşit metafizic deplin, o trecere în baia cu păianjeni" (Razocca- rovanie i kruşenie Rodiona Raskolnikova — Decepţia şi falimentul lui Rodiom Rasko'lnikov, „Sovetski pisatei’", Moscova, 19/4, p. 252, 258).

Valeriu Cristea consideră că „cele din urmă ore ale lui Svidrigailov sînt dominate de elemente ale spaţiului deschis : vîntul, ploaia. Zgomotele furtunii diluviene de afară amplifică sentimentul de eliberatoare vastitate a cosmosului care îl absoarbe inexorabil pe erou, smulgîndu-1 din ultima sa vizuină : sordida odaie de hotel în care se chinuise întreaga noapte între realitate şi coşmar. Furtuna ia cu sine, ca pe o frunză uscată, sufletul personajului. Dimineaţa, pe o «ceaţă deasă, lăptoasă», lui Svidrigailov nu-i mai rămîne decît să îndeplinească o simplă formalitate. Spaţiul deschis se înfăţişează în Crimă fi pedeapsă ca un spaţiu al salvării — prin moarte în cazul lui

Svidrigailov, prin renaştere la o nouă viaţă — în cel al lui Ras- kolnikov“ (op. cit., p. 55).

Exegetul iugoslav M. Babovic, referindu-se la caracterul simbolic al turnului înalt lingă care are loc sinuciderea lui Svidrigailov, susţine că „clipa morţii, constituie zborul personalităţii deasupra întregii ei vieţi, turnul înălţat spre cer avînd şi semnificaţia renaşterii“ (Fttncţui categorii prostranstva v strukture romana Dostoievskogo — Funcţia categoriei spaţiului în structura romanului lui Dostoievski, comunicare la Simpozionul internaţional Dostoievski, Bergamo, Italia, 1980, p. 2—3)..

14 M. Bahtin, Problemele poeticii lui Dostoievski, Editura Univer^, Bucureşti, 19/0, p. 208.

15 Dominique Arban, „Porog" u Dostoievskogo („Pragul" la Dostoievski), în Dostoievski. Materiali i issledovania, „Nauka", Leningrad, 1976, p. 19.

16 Cercetătoarea maghiară Mârta Isztl evidenţiază în Crimă şi pedeapsă confluenţa, focalizarea timpului în cazul mai multor personaje. La începutul romanului nu numai destinul lui Raskolnikov a ajuns la oscruCe, ci şi al Dunei şi al lui Lujin, iar după săvîrşirea crimei, autorul „ridică spaţiul şi timpul la rangul de obiect autonom de înfăţişare. Nu este vorba numai de faptul că scena întîmplărilor decisive este din nou reconstruită, arătată din diferite unghiuri de vedere şi clipele scurse întimpul pregătirii şi săvîrşirii crimei sînt reme

morate, ci şi de faptul că spaţiul şi timpul revin mereu ca fenomene simbolice, capabile să explice totul şi să lase totul deschis. Astfel, numai după săvîrşirea crimei aflăm tot ce s-a întîmplat cu Raskolnikov înainte de a

începe acţiunea romanului, dar şi pelerinajul la scenele acţiunii (de data aceasta descrise obiectiv, fără accente puternic dramatice, mai curînd epiceşi intelectuale) are loc numai în perioada „pedepsei*. Totul este sincronizat cu perioada „intelectuală" în care se produce pedeapsa, cu descoperirea motivelor exterioare şi interioare sau,mai precis,cu cercetarea lor sub diferite aspecte, în diferite situaţii temporale (op. cit., p, 419).

17 Dostoievski, Opere in 11 volume, voi. XI, p. 276, 314. Smerita este citată în traducerea lui Leonida Teodorescu.

18 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. VII, p. 161.

19 Referindu-se la faptul că Pămîntul poate şi-a repetat existenţa de un bilion de ori (în cadrul distrugerii şi regenerării unor sisteme solare după cum îi spusese Diavolul lui Ivan Karamazov) şi oarecum contra-

zicînd propria interpretare, temeinică, a motifvuhii, Jarques Cattcau susţine că „timpul ciclic care inaugurează vîrsta de aur este egai cu renunţarea la libertate, cu dizolvarea eului in armonie universală, refuzul de a trăi în suferinţă. Aceasta este Nirvana orientală" (La creation litteraire chez Dostoievski (Creaţia literară la Dostoievski), Institut d’etudes slaves, Paris, 1978, p. 487).

VII

„Arta imperfectă" şi „lipsa de stil“

1 V. G. Belinski, Polnoe sobranie socinenii (Opere complete), Akadcmia Nauk, voi. IX, 1953, Moscova, p. 564.

2 Ibidem, p. 42.

3 N. A. Dobroliubov, Sobranie socinenii v trioh tomah (Opere în trei volume), GIHL, Moscova, 1952, voi. III, p. 468—469.

4 Ibidem, p. 474.

5 Apud : F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. VIII, Pri-

meceania, p. 353.

6 Melchior de Vogiie, Le roman rtisse, Liferairie Pion, Paris, 1S86, p. 267.

7 Ibidem, p. 216, 253, 263.

8 A. V. Lunacearski, Sobranie socinenii v vosmi tomah (Opere in opt volume), „Hudojestvennaia literatura", voi. I, Moscova, 1963, p. 19C.

9 I. S. Turgheniev, Polnoe sobranie socinenii i pisem v 28-mi tomah

(Opere complete în 28 volume), voi. XV, „Nauka", Moscova, 196S, p. 70.

10 Ştefan Petică, Scrieri, voi. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 292.

11 Ibidem, p. 318.

12 N. Dunăreanu, Prefaţa la A. Cehov, Nuvele alese, traducere din ruseşte de N. Dunăreanu, Librăria Socec, Bucureşti, 1908, p. 8.
13 Mihai Ralea, Disociaţii (Ceea ce e nobil... Cehov...), „Viaţa românească", XVIII, 1926, nr. 4, p. 96.
14 Structuralismul semiotic, teoria limbajului, naratologia, teoria textului şi a intertextualităţii au procedat în ultimul timp la distingerea nu numai a nivelurilor lingvistice, ci şi poetice, vorbind de structuri de adîncime, de structura imaginii etc. In cadrul volumului de faţă ne-am referit la unii dintre reprezentanţii de frunte ai acestor orientări

ştiinţifice lucrările cărora sînt, în bună parte, accesibile cititorului român (ne gîndim la B. Tomaşevski, V. Şklovski, R. Barthes, Tz. To- dorov, I. Lotman, A. J. Greimas, J. Kristeva ş.a.). Sînt de luat în consideraţie cercetările româneşti aparţinînd lui Ion Coteanu (Stilistica funcţională a limbii române, I—II, Editura Academiei, Bucureşti, 1981—'1985) ; Solomon Marcus (Poetica matematică, Editura Academiei, Bucurcşti, 1970) ; Adrian Marino, Critica ideilor literare, Editura Dacia, Cluj, 1974 ; Romul Munteanu (Metamorfozele criticii europene, Editura Univers, Bucureşti, 1975) ; Paul Miclău (Le signe lingiâs'tique, Klincksieck, Paris, 1970 ; Semiotica lingvistică, Editura Facla, Timişoara, 1977) ; Maria Carpov, Introducere lasemiologia literaturii, Bucureşti, Editura Univers, 1978) ; Cristina Hăulică (Textul ca intertextualitate, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981); IrinaMa- vrodin, (Poictică şi poetică, Editura Univers, 1982), ş.a. Editurii Univers din Bucureşti se datorează şi publicarea unor culegeri de studii selective reunind contribuţiile din diferite ţări laafirmarea orientărilor menţionate : Poetică şi stilistică. Orientări moderne (1972), Retorica generală. Grupul [x (1974), Pentru o teorie a textului (1980), Poetică, estetică, sociologie (1979), Ce este literatura ? Şcoala formală rusă (1983) ş.a.

15 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. I, E.L.U., Bucureşti, 1966, p. 154. Traducere de Xenia Stroe.
16 Leonid Grossman, Poetika Dostoevskogo, Gosudarstvennaia akademia hudojestvennîh nauk, Moscova, 1925, p. 144.
17 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. VII, p. 711—712. Traducere de Marin Preda şi Nicolae Gane.
18 D. S. Lihaciov, „Nebrejenie slovom" u Dostoievskogo, în Dostoievski. Materiali i issledovania, voi. II, „Nauka", Leningrad, 1976, p. 35.
19 Ideea a fost formulată, printre primii, de Bahtin, care afirmase că Dostoievski a realizat în mic revoluţia lui Copernic atunci cînd „a transpus pe autor şi pe narator, cu toate punctele lor de vedere, cu descrierile, caracterizările şi aprecierile făcute asupra eroului, în orizontul eroului însuşi, transformînd astfdl realitatea întreagă şi finită a acestuia în material al conştiinţei sale" (M. Bahtin, Problemele poeticii lui Dostoievski,

Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 67).

20 Cf. F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. VII, 1973, p. 35–40, 144.

21 Ibidem, p. 5–6.

22 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. V, p. 86. Traducere de Ştefana Velisar Teodoreanu şi Izabella Dumbravă.

23 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. VII, p. 149.

370.

ALBERT KOVACS – Paetica lui Dostoievski

24 A. V. Cicerin, Poeticeski stroi iazika v romanah Dostoievskogo (Structura poetică a limbii în romanele lui Dostoievski), în Tvorcestvo Dostoievskogo, Izd. AN SSSR, Moscova, 1959, p. 419. Intr-un studiu mai recent, A. V. Cicerin abordează mai multe aspecte ale stilului lui Dostoievski, în primul rînd varietatea, bogăţia lexicului, expresivitatea potenţată prin intonaţie, superlative nu numai ale adjectivelor, ci şi ale celorlalte părţi de vorbire, epitete duble şi triple etc. pe fundalul unor principii artistice, îndeosebi compoziţionale (A. V. Cicerin, Ocerki po istorii russkogo literaturnogo stilea – Eseuri de istoria stilului literar rus), „Hudojestvennaia literatura", Moscova, 1977, p. 177–213.

25 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. XI, p. 354. Visul unui om ridicol este citat în traducerea lui Leonida Teodorescu.

26 N. K. Ghci, Sopriajenie plasticinosti i analiticinosti (Conjugarea plasticităţii şi a spiritului analitic), în Tipologhia ftilevogo razvitia XIX veka (Tipologia şi dezvoltarea stilurilor în secolul al XIX-lea), „Nau- ka", Moscova, 1977, p. 146—147.

27 lbidem, p. 146. .

28 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. I, p. 258. în traducerea lui

Nicolae Gane. Considerăm o scăpare a celui mai bun, după părerea noastră, traducător al lui Dostoievski în limba română, faptul că locul respectiv nu s-a tradus ca o formulă, ca o structură închegată.

29 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinenii, voi. VII, p. 139.

30 lbidem, p. 149.

31 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. IX, p. 164. Romanul Fraţii Karamazov este citat în traducerea lui Ovid Constantinescu şi a Izabellei Dumbravă.

32 De exemplu, în limbajul lui Devuşkin, în vecinătatea sentimentalismelor, a cuvintelor banale, a expresiilor populare uzuale întîlnim cuvinte patetice, ridicînd eroii în nîndul figurilor tragice. Asemenea este situaţia şi în marile romane.

33 De exemplu : v vîsşei stepeni nicevo (în gradul cel mai înalt nimic), necito bezmerno seriozneişe (ceva fără margini cel mai serios) etc. Turgheniev i-a făcut,verbal, următorul reproş artei lui Dosto ievski : „Aveţi o idee ce este un loc comun inversat ? Cînd un om este

îndrăgostit inima îi bate puternic, cînd este furios faţa lui se face stacojie etc. Toate acestea sînt locuri comune. La Dostoievski se întîmplă exact invers. De pildă, omul se întîlneşte cu un leu. Cum procedează ? El, bineînţeles, păleşte, încearcă să se ascundă sau
Note şi comentarii
371
să fugă. In orice povestire simplă, la Jules Verne bunăoară, lucrurile se vor petrece în acest fel. Dostoievski va spune dimpotrivă : omul s-a făcut stacojiu şi a rămas ţintuit locului. Aceasta e ceea ce se cheamă un loc comun inversat, un mijloc ieftin de a cîştiga faima de scriitor original" (I. S. Turgheniev v vospominaniah sovremennikov — Turgheniev în amintirea contemporanilor —, GIHL, Moscova, 1969, p. 377). Dar mitul Niobei, motivul împietrificării, nu este şi el „loc comun ?“

34 F. M. Dostoievski, Polnoe sobranie socinemi, voi. VII, p. 23, 139, 160, 161, 170, 182, 183, 204.

35 Cf. I. Z. Belobrovţeva, Mimica i jest u Dostoievskogo (Mimică şi gest la Dostoievski), în Dostoievski. Materiali i issledovania, voi. III, „Nauka“, Leningrad, 1978, p. 196—-197.

VIII

Secvenţe de poetică comparată

în volumul de faţă nu abordăm decît două aspecte particulare ale imensei teme — moştenirea artistică a lui Dostoievski. In ceea ce priveşte ansamblul relaţiilor existente între romancierul rus şi urmaşii săi scriitori de pe toate meridianele, acesta este greu de cuprins. Fireşte, nu ne gîndim numai la prozatori propriu-zis dosto- ievskiam, numărul cărora poate nici nu este prea mare, după cum arată şi Alexandru Paleologu (în Ipoteze de lucru, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1980, p. 8'1—83), ci avem în vedere pe acei artişti ai cuvîntului care au reacţionat intens la opera romancierului rus, pe care îl au în vedere, îi valorifică experienţa în procesul afirmării propriei personalităţi. în literatura rusă ar fi vorba, în primul rind, despre prozatorii Leonid Andreev, Maxim Gorki, Feodor Sologub, Andrei Belîi, Leonid Leonov, Valentin Rasputin. Este bine cunoscut că pentru scriitori ca Romain Rolland, Gide, Kafka, VLrginia Woolf, Faulkner, Camus, Boli, Dostoievski a constituit o revelaţie. Abordarea critică a influenţei lui Dostoievski asupra literaturii universale, a polemicilor stârnite de romanele sale şi în general a paralelismelor din sfera temelor, ideilor şi personajelor a cunoscut o anumită înviorare în perioada interbelică (L. Grossman, V. Vino- gradbv, J. Meier-Graefe, A. Bem, D. Tschizewskij) şi a luat o amploare mai mare în ultimele dctenii, deschizînd largi perspective pen-
372
ALBERT KOVACS — Poetica lui Dostoievski
tru literatura comparată. Iată cîteva repere bibliografice: T. Motî- liova, Dostoievski i mirovaia literatura (Dostoievski şi literatura universală), în Tvorcestvo Dostoievskogo (Opera lui Dostoievski), Izd. Akademii Nauk, Moscova, 1959, p. 15—44 ; Idem, Dostoianic sovre- mennogo realizma (Bun

moştenit de realismul contemporan), Sovetski pisatei, 1973 ; Jean Weisgerber, Fmlkner et Dostoievski. Confluences et influences, Bruxelles, 1968 ; numărul special al revistei „Europe" (Paris, 1971, octombrie) ; şi al „Cahier de 1'Hcrne" (Dostoievski, Paris, 1971) ; Dostoievski v zarubejnîh literatarah (Dostoievski în literaturile străine), „Nauka", Leningrad, 1978 ; G. Fridlender, Dostoievski i mirovaia literatura (Dostoievski şi literatura universală), Hu- dojestvennaia literatura", Moscova, 1979; A. Ancev, Dostoievski i problemite na bălgarskata literatura (Dostoievski şi problemele literaturii bulgare), Nauka i izkustvo, Sofia, 1981. Fără să ne referim la lucrări cu caracter general cum ar fi R.-M. Alberes, Istoria romanului modern (1962, trad. românească : E.L.U., Bucureşti, 1968), amintim cîteva nume care se impun prin studii de poetică comparată consacrate temei în discuţie : Michel Cadot, Boris Sucikov, R.-L. Jackson, R. Neuhăuser, T. Pachmus, M. Rice. Cîteva studii comparate realizează Ion Ianoşi în cartea sa amintită de noi de mai multe ori (Dostoievski. „Tragedia subteranei", 1968), iar pentru literatura română punctul de pornire constituie eseul lui Dinu Pillat Dostoievski în conştiinţa literară, românească (Editura Cartea românească, Bucureşti, 1976) ; aspecte de influenţă şi paralelisme substanţiale în sfera poeticii (fantasticul şi excepţionalul, „spovedania", ancorarea în subconştient, implicarea în real a idealului) sînt identificate în proza interbelică de Florea Ghiţă în monografia sa Gib I. Mihăescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, p. 145—150 ; sînt de luat în seamă contribuţiile din volume personale şi reviste ale scriitorilor şi criticilor (în afara celor amintiţi pîoă acum) D. R. Popescu, Gheorghe Bălăiţă, Marin Sorescu, L. Raicu, S. Damian, Ov. S. Crohmălniceanu, Laurenţiu Ulici, Nicolae Manolescu ş.a.

1

CEHOV PE URMELE LUI DOSTOIEVSKI

Pe tema studiului de faţă am prezentat o comunicare cu titlul Proza F. Dostoievskogo i A. Cehova v svete sravnitel'noi poetiki (Cehov şi Dostoievski. Aspecte de poetică comparată) la cel de al IV-lea

Simpozion Internaţional Dostoievski (cf. The Fourth International Symposium, August 17–23, 1980, Bergamo, Italy, p. 53–54).

1 I. Annenski, Kniga otrajenii (Carte de reflectări), Petersburg, 1906.

2 Serghei Diaghilev — Iuri Cereda, O poşlosti (Despre banalitate), „Novîi put'", 1904, aprilie, p. 228—238.

3 Zinaida Hippius — Anton Kraini, Eşcio o poşlosti (încă ceva despre banalitate), „Novîi put'", 1904, aprilie, p. 238—243.

4 Andrei Belii, Arabeski (Arabescuri), „Musaghet", Moscova, 1911,

5- E. A. Poloţkaia, Celovek v hudojestvennom mire Dostoievskogo i Cebova (Omul in universul artistic al lui Dostoievski şi Cehov), în Dostoievski i russkie pisateli. „Sovetski pisatei'", Moscova, 1971, p. 184—245.

6 M. P. Gromov, Scritie ţitaţl (Citate ascunse), în Cehov i ego vremia,

„Nauka", Moscova, 1977, p. 39—52.
7 A. P. Cehov, Opere, voi. I—XII, Cartea rusă — E.S.P.L.A. — E.L.U., Bucureşti, 1954—1963, voi. I, p. 84. Traducere de Anda Boldur. în continuare A. P. Cehov, Opere.
8 F. M. Dostoievski, Polnoe sobrame sodnenii, voi. XX, 1980, p. 28–29.
9 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. XI, p. 60, Editura Univers, Bucureşti, 1977. Traducere de Leonida Teodorescu.
10 A. P. Cehov, Opere, voi. II, p. 187. Traducere de Anda Boldur.
11 A. P. Cehov, Opere, voi. VII, p. 165. Traducere de Otilia Cazimir şi Nicolae Guma.
12 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. XI, p. 371. Traducere de Leonida Teodorescu.
13 Dostoievski, Opere în 11 volume, voi. III, p. 270. Traducere de Nicolae Gane.
14 A. P. Cehov, Opere, voi. VII, p. 384. Traducere de Otilia Cazimir şi Nicolae Guma.
15 A. P. Cehov, Opere, voi. VIII, p. 248. Traducere de Anda Boldur.
16 A. P. Cehov, Opere, voi. VIII, p. 114. Traducere de Anda Boldur.
17 A. Ciudakov, Poetika Cehova (Poetica lui Cehov), „Nauka", Moscova, 1971.
18–19 Idem, p. 136.

2
BL0K ŞI DOSTOIEVSKI. INTERFERENŢE

La baza studiului se află comunicarea Pereklicika literaturnîh motivov v tvorcestve Dostoievskogo i Bloka (Interferenţa motivelor literare

în opera lui Dostoievski şi Blok) prezentată la un simpozion internaţional din Italia (Milano — Gargnano del Garda, 6—11 septembrie 1981) şi ulterior publicată în Atti del Symposium „Aleksandr Blok". A cura di Eridano Bazzarelli e Jitka Kfcsâlkovâ, Milano, 1984, p. 247—257.

1 Aurel Rău, Despre Alexandr Blok şi poemul său Doisprezece, în Alexandr Blok. 12. In româneşte de Aurel Rău, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 11.
2 Alexandr Blok, Sobranie socinenii v vosmi tomah (Opere în opt volume), GIHL, Moscova–Leningrad, 1960–1963 ; voi. III, p. 319 — 321.
3 Influenţa lui Dostoievski asupra lui Blok, în multe privinţe decisivă pentru dezvoltarea sa spirituală, a început să fie relevată abia în cercetările din ultimul timp, cînd au apărut: D. Maximov, Poezia i proza A. Bloka (Poezia şi proza lui A. Blok), „Sovetski pisatei'", Leningrad, 1975 ; Z. G. Minţ, Blok i

Dostoievski, in voi. : Dostoievski i ego vremea (Dostoievski şi vremea sa), „Nauka", Leningrad, 1971, p. 217–247 ; B. I. Soloviov, Blok i Dostoievski, în voi. Dostoievski i russkie pisateli (Dostoievski şi scriitorii ruşi), „Sovetski pisatei", 1971, p. 246—324.

în monografia sa, D. Maximov, cu toate că nu abordează în mod special problema influenţelor şi paralelismelor în opera lui Blok şi Dostoievski, tot timpul are în vedere filiaţiile de idei şi raporturile existente între cei doi scriitori. Abordarea poeziei se face în două capitole: Ide ea drumului în conştiinţa poetică a lui Al. Blok şi Despre o poezie (Dublul) incluse în partea întîi, iar a doua parte e dedicată eseisticii.

Z. G. Minţ urmăreşte etapele cunoaşterii de către Blok a operei lui Dostoievski, evoluţia receptării ei, analizează impresiile de cititor, observaţiile critice şi, ce-i mai important, evidenţiază cele mai semnificative momente ideatico-tematice de continuitate-respingere în prima etapă : 1. Apariţia interesului pentru tema orăşenească ; 2. Interesul pentru cotidianul orăşenesc, pentru sărăcie şi mizerie ; 3. Tema femeii decăzute ; 4. Apariţia subiectului în poeziile cu tematică orăşenească ; 5. Premoniţia în tonalităţi apocaliptice ; 6. Atitudinea reprobatoare a lui Blok faţă de creştinism după anul 1905 ; 7. Critica idilelor patriarhale („veacul de aur" etc.). Alături de o mare bogăţie de material şi idei remarcăm aici şi unele constatări evident discutabile, printre altele, cele referitoare la punctele 6 şi 7.

în' etapa a doua (anii 1908—1909)se dvidenţiază filiaţiile de idei în cadrul problemeiintelectualitatea şi poporul, problemă, sub anumite aspecte, derivată din antiteza Occidentul — Rusia, aflată în centrul raporturilor lui Blok cu Dostoievski în etapa precedentă (puncte comune: critica raţionalismuluiexcesiv, respingerea „lumii îngrozitoare", a formelor de viaţă burgheze şi a administraţiei birocratice, consideraţie pentru unele valori perene ale poporului).

în dramaturgia din această perioadă, spre deosebire de piesele primei perioade cu transformări de personaje în imagini sugestive abstracte, de tipul Feminităţii Eterne sau a eroilor care prefigurează „dragostea pământească" ori „dragostea cerească", acum întîlnim paralelisme şi influenţe de altă natură, mai apropiate, mai concrete.

In a treia etapă, începînd cu anul 1910, se remarcă nişte corelaţii mai generale cu opera lui Dostoievski în planul criticii sociale’ şi în domeniul psihologismului. Un loc aparte îl ocupă caracterizarea romancierului în poemul neterminat Răzbunarea.

B. I, Soloviov evidenţiază izvoarele asemănării: rezolvarea problemelor universale, conştientizarea caracterului contradictoriu al realităţii şi mai ales al psihicului uman ; urmăreşte momentele de tangenţă în domeniul poeticii (sipre exemplu, problema banalităţii fantasticului — problemă atinsă şi de Minţ în legătură cu conceptul „realismului fantastic şi magic" ; evidenţiază

teme şi idei comune în corespondenţă, publicistică, în declaraţiile eroilor şi în întreaga creaţie artistică.

4 Vezi despre interferenţe tipologice şi structurale particulare: A. V. Arhipova, „Podrostok“ v tvorceskom vospriatii Bloka („Adolescentul" în viziunea lui Blok), în voi. Dostoievski. Materiali i issledo- vania, III, „Nauka", Leningrad, p. 114—125.

5 Alexandr Blok, Sobranie socinenii, voi. V, p. 66—67.

6 Ibidem, p. 70, 76.

7 Ibidem, p. 79.

8 Ibidem, p. 79—80.

9 D. Maximov vorbeşte despre faptul că „creaţia lui Blok este organizată de teme, dd corelaţia miturilor, simbolurilor, de subiecte lirice şi chiar de zone lirice care pot fi unite sub denumirea de integratori poetici... în poezia lui Blok integratorii sînt înainte de toate sim- bolurile-mituri evidenţiate în imagini sau în reprezentări poetice apropiate, după caracterul lor de imagine, echivalente ei : „Preafrumoasa Doamnă", „Violeta de Noapte", „Necunoscuta", şi reprezentări înrudite ca „Rusia", „lumi violete", „lumea îngrozitoare", „sîngele negru",

„grădina cu privighetori", „noua Americă" ş.a. Aparţin acestei categorii şi simboluri ca „zorile", „apus de soare", „viforul", „vîntul", „dimineaţa", „noaptea", „stelele" şi multe altele, formate ca simboluri demult, dar saturate în poezia lui Blok de un conţinut specific blokian. Desfăşurîndu-se în acţiunea reală, în „subiect", sau potenţială, aceste simboluri se transformă în mituri — simboluri dinamice, preluate de Blok din tradiţia culturală sau create de el. Un asemenea caracter îl au în poezia lui Blok mitologemele „de subiect" despre Cavalerul şi Doamna (ea fiind în acelaşi timp un simbol gnostic), Hristos — tămăduitorul şi răzvrătitul, Harnici; şi Ofelia, Jose şi Carmen — purtătoarea pasiunii terestre şi stelare, Don Juan şi Comandorul — enigmaticul răzbunător, călătoria lui Danteîn infern,
Demonul răzvrătit şi Tamara, împărăteasa din basme, Dublul, rătăcirile eroului, infidelitatea şi „păcatele" (D. Maximov, op. cit., p. 329—330).

Considerăm că faţă de această abordare, de altfel fundamentală, conceptul de motiv literar ar putea prezenta avantaje noi în interpretare. Tema, subiectul, simbolul, mitul — toate sînt situate aici de exeget la acelaşi nivel, dar în realitate numai unele dintre ele slnt, după părerea noastră, motive literare blokiene, iar altele nu sînt decît nişte elemente de modelare ale propriului model, motive locale, obiectuale sau personaje („vîntul", „viforul", „noaptea“, „stelele",
Hamlet, Dante). Necesitatea unei noi diferenţieri în această direcţie o simte şi D. Maximov cîrid vorbeşte în altă parce de) „micile simboluri", motive obiectuale, cuvinte marcate etc.

10 AlexandrBlok, Sobranie socinenii, voi. III, p. 7—35.

11 Ibidem, p. 13—14.

12 Ibidem, voi. II, p. 215.
13 Simbolismul european, voi. III,Editura Albatros, 1983, p. 184.
14 Ibidem,voi. 11, p. 102—103 ; A.Blok, Versuri. în româneşte de
Victor Tulbure, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 273—275.
15 A. Blok, Sobranie socinenii, voi. III, p. 93.
16 Ibidem, voi. III, p. 70.
17 Ibidem, voi. II, p. 167–168.
18 AlexandrBlok, 12, în româneşte de Aurel Rău, Editura Dacia, Cluj,
1972, p. 62.
19 AlexandrBlok, Sobranie socinenii, voi. V, p. 358–359.
20 Cf. V. G. Bazanov, Razruşenie legendî (Distrugerea unei legende),,
în „Russkaia literatura", 1980, nr. 3, p. 100.
21 Alexandr Blok, Sobranie socinenii voi. VII, p. 326.

COflEP^AHME
ApryMeHT — OT aBTopa..... 5
I.
gcTeTHKa H iipoSjieMH noaTHKH..... 9
II.
HCKyCCTBO”nOBeCTBOBaHHH.....44
III.
„IIpoKjiHTaH ncHxojioruH[4]' H apxeTHriH anoxn. 74
1. Pa3flB0enHe — CTpyKTypa II SHa^eime ... 74
2. AccOiţHaTiiBHO-KOHTpacTHOe conocTaBJieHne nep- coHaHîeii
    95
IV.
ConpHKOCHOBeHiie KpaHHOCTett H CTaHOBjieHne
jiHTepaTypHoro MOTHBa.....120
V.
MHororpaHHHH xyflOHtecTBeHHHft o6pa3
1. OaHTacTiiqecKoe n HCKjnoHHTejibHoe . . .157
2. Mh$ h MOTHB I.....157
3. Mh|> h MOTHB II.....- 185
VI.
npe^MeTHblH MHp, npOCTpaHCTBO H BpeMH. . 230
VII.
„HecoBepmeHHoe ncKyccTBO" h „OTcyrcTBHe CTHJIH*[f] 266
VIII.
rjiaBH CpaBHHTeJIfcHOli II09THKH...293
1. MexoB no CTonaM ,IţOCTOeBCKOrO....293
2. Ejiok ii J^ocToeBCKiiii. CosByHiie mothbob . . 314
IlpHMeqaHHfl.....340

CONTENTS

Argument..... 5
I.
Aesthetics and the Problems ofPoetics • • • 9
II.
The Art of Narration.....44
III.
“Accursed Psychology” and the Archetypes of the Age 74
1. The Double : Structure andMenning.... 74
2. Associative and ContrastiveCorrelation of the
Characters..... 95
IV.
The Ambiguity of Extremes and the Shaping of the Literary Motif
 120

V.
The Multidimensional ArtisticImage . .. 157
1. The Fantastic and the Excepţional.157
2. Myth and Motif I.....180
3. Myth and Motif II.....200
VI.
The Universe of Things : Space and Time . 230
VIL
“Formless Form” and the “Lack of Style” 266
VIII.
Elements of Comparative Poetics....293
1. Chekhov in Dostoievsky’s Wake..293
2. Blok and Dostoevsky : Interferences ....
Notes and Commentaries.....340

CUPRINS

Argument..... 5
I.
Estetica şi problemele poeticii..... 9
II.
Arta naraţiunii.....44
III.
„Psihologia blestemată4' şi arhetipurile epocii 74
1. Dedublarea : structură şi semnificaţie 74
2. Corelarea asociativ-contrastivă a personajelor . 95
IV.
Ambiguitatea extremelor şi constituirea motivului literar 120
V.
Imaginea artistică multidimensională 157
1. Fantasticul şi excepţionalul 157
2. Mitşi motiv.....I 185
3. Mitşi motiv II..... 200
VI.
Universul obiectual, spaţiul şi timpul 230
VII.
„Arta imperfectă" şi ,,lipsa de stil“ 266
VIII.
Secvenţe de poetică comparată.....293
1. Cehov pe urmele lui Dostoievski293
2. Blok şi Dostoievski. Interferenţe.....314
Note şi comentarii.....340

Lector: NICOLAE ILIESCU Tehnoredactor: ELENA DINULESCU
Bun dc tipar : 5.III. 1987 Coli de tipar: 24
întreprinderea poligrafică IAŞI str. 7 Noiembrie nr. 49 REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA

„Eu am o concepţie specifică, a mea, privind realitatea (în artă), iar ceea ce majoritatea numesc fantastic şi excepţional penlru mine reprezintă uneori esenţa în sine a realităţii. Caracterul obişnuit, banal, al fenomenelor şi privirea cazonă asupra lor nu este, după părerea mea, realism, ci chiar dimpotrivă. Oricare număr al oricărui ziar vă relatează asemenea întîmplări care sînt în acelaşi tirrp cele mai reale şi cele mai extraordinare. Scriitorii noştri le consideră fantastice ; dar ei nici nu sînt preocupaţi de ele, cu toate că ele sînt realitate, fiindcă sînt fapte... Nu este Idiotul meu fantastic însăşi realitatea, şi încă realitatea cea mai obişnuită ?"
DOSTOIEVSKI

K0VÂCS ALBER1 (n. 1928) este conferenţiar la Universitatea din Bucureşti, doctor în filologie, cu o teză despre estetica lui Vissarion Belinski. Abordează domeniile istoriei, teoriei şi criticii literare. A publicat cursul de Istoria literaturii ruse din secolul al XIX-lea (partea I - 1968, în colab., partea a ll-a - 1978) şi antologia Dosztojevszkij a muveszetrâl (Dostoievski despre artă, 1980). Studiile sale, consaera- te unor interpretări moderne, poeticii comparate şi raporturilor literare au fost tipărite de-a lungul anilor în diferite culegeri şi reviste de specialitate din ţară şi de peste hotare. Din 1949 colaborează la revista „Utunk", „Igaz szo" „România literară" ş.a

Este unul dintre membrii fondatori ai Societăţii internaţionale Dostoievski